

BBC 音乐导读 6

贝多芬 交响曲
Beethoven Symphonies

Robert Simpson 著

杨 孝 敏 等译

花山文艺出版社

图字：03—98—006 号

图书在版编目（CIP）数据

贝多芬：交响曲/（英）辛普森（Simpson，R.）著；杨孝敏等译.—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第 6 册）
ISBN 7-80611-643-5

Ⅰ.贝… Ⅱ.①辛… ②杨… Ⅲ.贝多芬，L.V.（1770～1827）-交响曲-音乐欣赏 Ⅳ.J627

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第 23915 号

BBC 音乐导读 6

贝多芬：交响曲

Robert Simpson 著　杨孝敏等译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对**：李桂香

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里 8 号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路 102 号）

经　　销：**新华书店**

787×1092 毫米　1/32　3.875 印张　62 千字　1999 年 4 月第 1 版
1999 年 4 月第 1 次印刷　印数：1—5,000　定价：7.00 元

ISBN 7-80611-643-5/G・37



目 录

引　言

几年前，马尔科姆·萨金特（Malcolm Sargent）爵士不经意的一句话使我思索起来。他说，如果贝多芬的交响曲未编号也未注明日期，就可能难以搞清它们的正确顺序。他认为，前两部显然应该排在开头，大多数人也会猜到《第九交响曲》是最后一部，而其余几部几乎怎样排都可以。他进一步说明，他的意思实际上是：通常所谓“风格”在贝多芬这里是不能照一般思路按年代顺序轻易追踪到发展过程的；事实上风格只是贝多芬内心目标的反映，一直随着他的目标的改变而激烈、迅速地变化着。我同意他这个观点。换言之，在贝多芬的一生中，他的内心目标——艺术和人生目标（对他而言是同一件事）的发展过程本身是有机的整体。肤浅地谈论“风格”对我们没有用处。贝多芬的个性显示在他驾驭自身才能的至高权威上面，并不在于他的个人特征；虽然他的个人特征十分鲜明，但在他的人性力量前面就黯

然失色了。没有第二个作曲家的人性力量表现得如此突出。大多数伟大作曲家一旦确立了个人的表现方式，都会比贝多芬更具体地维持这种方式：或将其保持在某一特定时代风格的范围之内，就像巴赫、亨德尔、海顿或莫扎特那样；或形成一套在他一生中基本不变的独特个人手法——柏辽兹、舒曼、肖邦、瓦格纳、李斯特、勃拉姆斯、布鲁克纳和其他许多作曲家都是如此。贝多芬的历史地位正处于这两类态度相反的作曲家的中间，这无疑具有重大意义；但如果贝多芬没有史无前例的人性力量就不可能取得如此成就。

但是，我们确实知道这几部交响曲的正确顺序，就没有理由不去利用这种知识更深刻地理解这些作品。如果我们这样做了，我们就会对贝多芬的发展过程产生一些相当惊人的推断。首先看看c小调和《田园》交响曲(Pastoral)：在首演时（在同一场音乐会上）它们被分别定为《第六》和《第五》交响曲；现在这两个序号却颠倒过来了。而事实上，《c小调交响曲》在《第四交响曲》之前就开始写作，《第四》中途打断了它。对此通常有两种推测：（1）《第四交响曲》反映了作曲家与特蕾莎·冯·布隆思维克（Therese von Brunswick）订婚的快乐（一桩根本未被证实的事），此时他无法继续写严肃

的《c小调交响曲》；（2）他可能感到在篇幅庞大的《英雄》交响曲（Eroica）之后紧接上另一首史诗不太合适。这两种解释似乎都靠不住。外部事件，即使是牵涉到个人感情之事，对贝多芬音乐的直接影响微乎其微：我们只需想想他在沮丧到几乎自杀的地步时如何以他的音乐才能写下了光辉灿烂、充满自信的《第二交响曲》。而且我们不能肯定他会认为让一首英雄性交响曲紧随另一首有什么不对，毕竟他不仅仅写交响曲。1805年，在开始写《c小调交响曲》的同时，贝多芬还在写《第四钢琴协奏曲》，其中宁静而神秘的第一乐章运用的基本节奏与《c小调交响曲》狂暴的开始所用的节奏几乎完全相同——这也许是同一事物对立的两面吧。但是这部钢琴协奏曲以及他的小提琴协奏曲可能在他看来比《第四交响曲》更适于当做《英雄》与《c小调交响曲》之间的铺垫。看起来《第四》、《第五》、《第六》交响曲的顺序很可能是由更深的考虑决定的。

前三部交响曲表现着力量扩展的连续过程，它再继续下去就要出现类似浪漫主义音乐的夸张了，这是与贝多芬的天性格格不入的。在《英雄》中运用了全部肌肉的力量之后，他本能地要把这种新获得的力量聚集起来，再更密集地施放出去。显而易见，《c小调交响曲》

能让他大显身手。他将证明，现在他不仅能够控制广阔的篇幅，也能够以前所未闻的密度填充有限的空间。到1805年底，《c小调交响曲》（本欲定为《第四交响曲》）的前两个乐章已经完成。这时他遇到了一个问题。我们知道这事让他头痛，因为他对诙谐曲和三声中段（trio）要不要重复把握不定（在第55～60页会进一步探讨这个问题）。他知道这部作品中不能有普通的诙谐曲，这个乐章必须设法写得有吸引力并令人兴奋，而且末乐章必须是在音乐中从未点燃过的熊熊大火。于是事情停滞下来。同时《降B大调交响曲》（真正的《第四交响曲》）的乐思产生了，看起来写得很快——并未留下大量草稿。但这部作品极为紧凑，就像《c小调交响曲》后来写成的那样，只是性质较轻快，仿佛贝多芬对如何释放出在他头脑中像笼中老虎咆哮不已的乐思尚无把握，于是把注意力转向他那非同寻常的动物园中不那么吵闹的住客。如果《英雄》像一匹高贵的种马，可以把《c小调》和《降B大调》交响曲想作猫科动物：一只凶猛，一只可爱，但行动起来都是灵便轻巧，没有多余动作，无法防备。这种紧凑和它们前面几部交响曲不同。《第四交响曲》与《第五交响曲》同属一类，最能说明情况的是《第四交响曲》的引子——先是幽暗笼

罩，突然耀眼的光亮淹没了黑暗。

大约与此同时，把《第五交响曲》放到一边后贝多芬还创作了三部“拉苏莫夫斯基四重奏”。其中第三部也像《第四交响曲》一样，从奇怪地压低音量的引子开始，然后转变到灿烂的阳光。到 1807 年，贝多芬感到他能够重新开始写《c 小调交响曲》了。即使如此，他似乎并没有意识到，中断写作起到了准备作用，因为他最早的一稿把诙谐曲和末乐章分开，用强音结束诙谐曲，然后他恍然大悟，最后写成的诙谐曲缩减了长度，声音减到最轻，留出空间写了一个导向末乐章的悠长、阴暗、让人喘不过气来的连接部。他就是这样富有戏剧性地摘下了在《降 B 大调交响曲》和《C 大调四重奏》中播种的果实。很清楚，如果没有中途插入的为两部截然不同的作品写引子的实际经验，贝多芬就不会想到这个主意。

这个值得注意的故事还有下文。在这两首神秘安静的慢速引子酝酿成《第五交响曲》诙谐曲与末乐章之间的连接部以后，贝多芬又看到了另一种可能性。换了其他任何一位作曲家，这种深入发展和性质变化都是难以想象的。在《第六交响曲》中，他利用乐曲的描绘性特色设计出一个与《第五交响曲》中相对应的连接乐段，

它令人吃惊地混合了连接功能、引子功能以及某种独立的形式和特征。《田园交响曲》中的暴风雨不仅是诙谐曲与末乐章之间的连接部；从它与末乐章的戏剧性关系以及它的内部发展看，它都相当于一个长大的快板引子。此外它还是整个结构中一个单独存在（虽然不能与整体分离）的部分：它用一切可能的方式造成与作品其他部分的强烈对比，使听的人往往会觉得它本身便是一个独立的乐章。贝多芬最伟大的成就之一就是创造出这种奇迹，这段音乐的不同特征几乎互相排斥。如果我们把这段暴风雨当做连接部，它的引子功能就几乎完全消失，反之亦然；如果我们把它看作独立乐章，它的其他功能很容易逃过耳朵。这种矛盾现象在贝多芬许多晚期作品中都可以找到，而且总是既神秘莫测又清楚明白；这些音乐的出现总是既令人困惑又含意丰富。我们看见的是他做了什么——但那是怎么做的？

这段暴风雨甚至还有一个特征：它不只是独立乐章，连接部，引子；它还起着阻碍作用——这就是末乐章轻松愉快的全部原因。在《第五交响曲》中冰冷的连接部凝固成阴暗的静止，尔后爆发成激昂的末乐章。在《第六交响曲》中这个狂热活跃的连接部，引子，阻碍段落（随你的意思）却造就了本质宁静松弛的回旋曲。

《第六交响曲》的成就没有《第五交响曲》的经验就不可能取得，而《第五交响曲》的构思又来自《第四交响曲》和C大调“拉苏莫夫斯基四重奏”两部作品的引子。谁会想到如此惊天动地的暴风雨音乐——它现在是同类音乐图画中最壮观的——会出自这样的先辈？但是如果我们考察一下，就知道整个过程是连续的，预想不到的，但又是必然发生的。

鉴于这一切，《第六交响曲》毫无疑问是比《第五交响曲》更晚一些的作品。《第四》、《第五》、《第六》交响曲果然是相互联系的一组，它们按年代顺序的编号由内部证据确认。以后（第86页及其后诸页）我们会谈到表面上完全不同的《第七》和《第八》交响曲中迷人的根本上的相似之处；但此时我们必须说一句：贝多芬的交响曲（非常粗略地说）有三类。前两部交响曲是一类，它们是十八世纪以音乐本身使我们愉悦的交响曲类型的直接继承者，并以此为惟一目的。它们的特征来自贝多芬得之于其他人音乐的经验，但还是明确无误地属于他一个人。在这两部交响曲中我们看到和声与调性在新的规模上控制着主题的个性；贝多芬主题之简朴使他的调性结构甚至比莫扎特最有计划的作品更为突出——莫扎特和声的范围要狭窄些。贝多芬第二种类型

（如果“类型”这个词可以用在他的作品上）的交响曲中可以描述清楚的音乐之外的影响力在起作用。《第三》、《第五》、《第六》、《第九》交响曲显然属于这一类型；而《第四交响曲》小心地站在这一类型与第一类型之间的分界线上，同时，像我们已看到的，还与《第五交响曲》一起表现出一种迷人的共生现象。这些作品中音乐之外（也许是音乐之上）的因素不应高估或曲解；贝多芬仍然像巴赫一样关注音乐结构的完美和深刻性——他把《第五交响曲》结尾处五十多个C大调和弦的进行控制得如此精致，感觉不到那是多么尽善尽美、恰到好处的人还没有了解古典音乐的潜力。

只剩下《第七》和《第八》交响曲了；它们单独形成第三类，其中有一种奇特的自足感，一种摆脱了外界联系的自由，这可能使人把它们与早期类型连在一起；然而它们的巨大冲击力本身就与音乐之外的因素能够激发的力量同样富于戏剧性。这两部作品都有一种不屈不挠的韧性；它们那种粗犷严峻，那种对充满动力的节奏变化的专注，以及那种桀骜不驯的幽默只有一个从经验中得到过残酷教训的人才能把它们融合起来。它们已跨过从容自信的中心阶段，成熟而严酷；它们饱经风霜的容貌只能到一生中某段时间才会出现。这种音乐背后的

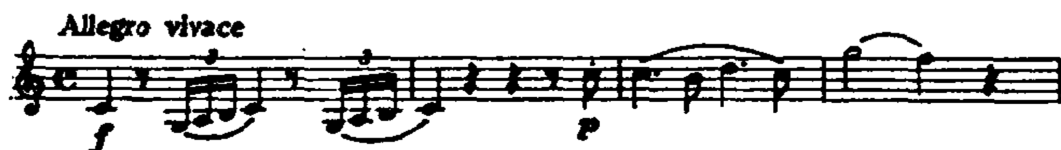
钢铁权威只能在创造许多坦诚明白、富于感情的作品之后才能达到。《第九交响曲》虽然必须归在非音乐影响十分显著的一类作品中，但没有《第七》和《第八》交响曲就不可能创作出来，这两部交响曲都以某种深刻的方式预示着《第九交响曲》的出现。无论我们如何深入地研究贝多芬的音乐，我们都将发现他的艺术的成长过程是独一无二的，一贯有力量激烈而有机地改变方向。我们不能谈论他的“风格”的发展，只能谈论他不断增长的控制力是如何达到以无法预见的完全把握指挥一切的。

前两部交响曲

贝多芬作品和声的规模是区分其早期杰作与海顿和莫扎特的成熟杰作的主要特征。当然，这并不意味着在所有其他方面贝多芬的作品与海顿和莫扎特的作品相似，也不意味着他们两位相互近似。贝多芬意识到新的和声特征，也意识到自己鲜明的个性，它会在主题和音色上同样突出地表现出来。在 Op.18 四重奏和早期钢琴奏鸣曲中，贝多芬往往很高兴用大量独特的创意、织体（texture）和机智才思来遮盖新的结构。然而，在交响曲中，结构的考虑居首位，贝多芬那些喜欢他的室内乐作品新奇外表的仰慕者期待他的《第一交响曲》充满令人目瞪口呆的魔法，他们必定对它表面上如此质朴大惑不解。然而，这部交响曲只是在选择主题上谨慎，他把它设计得能承受巨大的和声张力，并以它的质朴把听众的注意力转到大线条上去。从一开始，贝多芬就以新的方式暗示了作品的规模，把《第一交响曲》快板第一乐

章的开始与莫扎特和海顿的两首成熟作品的开始处相比较就能看出这个问题来。莫扎特在最后一部交响曲（C大调第四十一号）中以富有特色地安排的精致均衡的乐句和对句，对话式的问答，观察和评论开始；《C大调交响曲》的基础简简单单地奠定下来，对于扩展甚至没有一点暗示：

谱例 1



直到后来，我们才意识到，这句音乐决定着交响曲的规模。像莫扎特一样，海顿在他同样为C大调的《第九十七号交响曲》中，集中精力在其本身并未暗示出扩展性的短小音型上。当然，两位作曲家随后表明这些音型比人们起初所猜测的更有扩展的力量，但是，甚至海顿挑衅的不规则性也未脱离主音对主题的严密控制。（谱例2）

谱例 2



贝多芬在第七小节将和声向上移了一个全音，并两次插入出色地表现出延伸效果的纯粹和声性的两个额外小节，不动声色地使人察觉到他的思想有了新的规模。

谱例 3



我们一旦在贝多芬的作品中察觉到这种根本性的暗示的力量，就不会再对主题公式的运用产生疑问了。贝多芬表面的谨慎实际上是大胆，虽然他很小心，没有因过分强调偶然的音而模糊了它的真正起源。用《普罗米修斯》（Prometheus）序曲的引子代替《第一交响曲》的引子（二者均从 F 大调的属音开始走向 C 大调，但序曲更为戏剧化），问题就清楚了。我们绝不应低估前两部交响曲。在出色的《第一交响曲》诙谐曲中（仍被作曲

家讽刺地称之为小步舞曲），值得注意的和声转换时常被当做在一部其他方面传统化的作品中真正的贝多芬的孤立显现而引用，但如果我们正确地听听它们，会发现这些强有力的紧缩突出了其余部分美妙而宽阔的舒缓。在三声中段中运用开放的和声空间，虽然不那么令人吃惊，在那个时代环境中却更是异乎寻常。第一乐章结尾回归主音程式的质朴格式也是如此，在这里比例就是一切。贝多芬在行板乐章中运用了他在 Op.18/4《c 小调四重奏》的行板乐章中找到的风格，虽然表现得不那么活跃，但他同样只是为了让听众耳中宏伟的交响曲和声受到打扰，同时他也在创造更为密集的发展部。如果他看起来满足于素材的简朴，我们可以肯定他的意思是让和声与调性首先吸引我们。他的交响曲中这种情况的最佳例子大概是《第七交响曲》的引子，我们随后再研究它（第 75 ~ 80 页）。

没有人能比贝多芬谱写出更富有个性，或更动人的主题了；必要时他显示出的自制力不会使任何人误入歧途；而斯特拉文斯基（Stravinsky）对他缺乏曲调天赋的评论肯定是从一间玻璃房中发射的导弹。“简练”是贝多芬谱写《第一交响曲》的主要目标之一，在和声及主题方面都是如此，每一乐章的主题都具有不同寻常的密

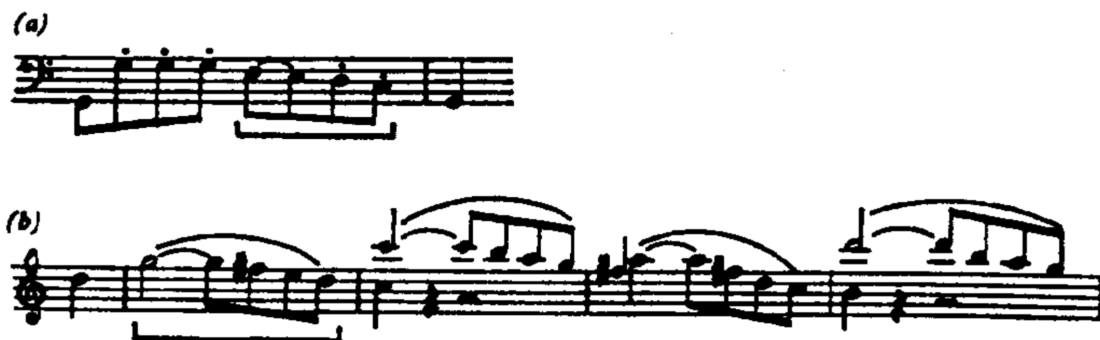
度。我并非欣然赞同过分精细地分析古典作品主题内容的倾向（由序列主义创造的倾向），但是，我绝不反对仔细观察贝多芬的创意。在第一乐章中，乐思似乎是从引出主部主题的短小下行回音音型发展起来的。首先是：

谱例 4



然后扩大到：

谱例 5



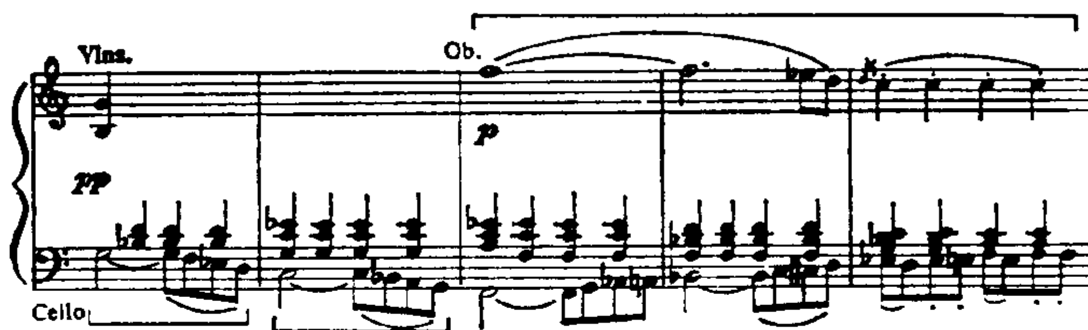
而且不断扩大：

谱例 6



与自身的扩展结合起来：

谱例 7



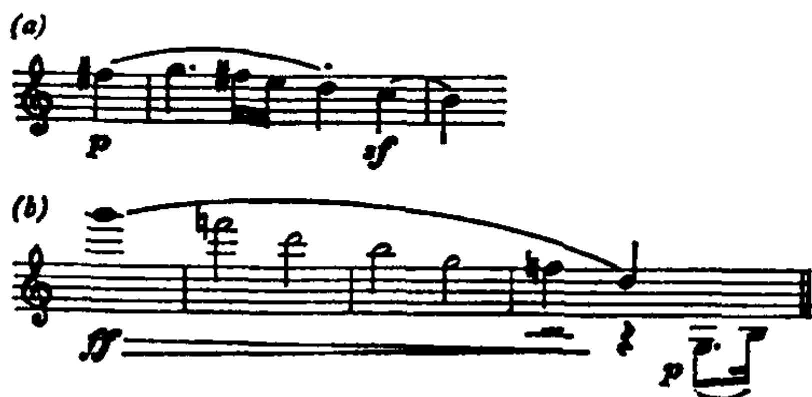
现在，呈示部的高峰可以大规模地、自由地运用下行乐句，不必担心不合逻辑的推论：

谱例 8



由此产生了华彩乐句，以及它的连接句和同样巧妙的木管乐器的缓慢下行（b）：

谱例 9



贝多芬洞察力最深刻之处，在于所有这些扩展的下行乐句都会使最初的回音音型再重复出现就显得滑稽可笑：因此他将它省略了—— 一个天才的小举动确保了一个天才的大举动，附带又使他能够在主部主题返回时增强它的节奏。这部交响曲的每个乐章都适于进行这种讨论（例如，在不够受重视的末乐章内音阶的运用比乍看起来更为精致微妙），进一步地研究作品使人愈来愈清楚，贝多芬向自己大大地证实了在音乐发展的这个阶段，个性不受约束的主题会混淆起来。后来，在他与协奏曲形式作斗争时，出现了类似的情况，在他的《三重协奏曲》中是以同样的方法取胜的。

认识到贝多芬的《第一交响曲》已是一种新类型之后，我们就能理解规模更大的《第二交响曲》了。如果我们接受这种观点（如第 11 页所述）：由于它们的动机

完全是音乐性的，前两部交响曲属于十八世纪，我们必须清清楚楚地听到，在正常的形式及许多素材来自公共储备这个事实之下，一种新生命正在骚动之中；实际上，这是很明显的。《第二交响曲》中令人激动的活力是由于贝多芬把前人主题用的陈腔推上了具有前所未见的广度和力量的调性潮流而产生的。具有相当的力量和规模的第一乐章出现在到此时为止规模最大的引子之后；甚至莫扎特的《布拉格交响曲》（Prague）的前奏也未显示出这种范围和多样化，从简朴的抒情风格到预示着《第九交响曲》的壮丽的d小调齐奏高潮。按托维（Donald Tovey）的说法[1]，这活泼有力的快板宏伟而光辉的巅峰具有继承自海顿《创世纪》（Creation）中的"上天在警告"的合唱性质，但仅仅由于贝多芬把全乐章作为一个整体，赋予它的和声及调性新的重要性和广度，他才能够只用乐团创造出此前只有靠合唱手段才能得到的效果。这样一个高潮如果移植到莫扎特或海顿的乐章中会完全不成比例；在此处它是惟一可能的结果。贝多芬在后半生能够靠暗示的力量做越来越多的事，在

---

[1] 唐纳德·托维爵士，《音乐分析论文》（Essays in Musical Analysis）第一卷（牛津大学出版社）。

此部交响曲的末乐章中就有明显的预示；它的尾声与第一乐章相比既不那么紧密又不那么有分量，然而高潮的感觉并未减少。这是因为有了无关的调性边缘的声量极轻的神奇阻碍，这立刻扩大了我们对世界的概念。格罗夫（George Grove）一定已经意识到这一点，他写道，“升 F 和弦之后，仿佛我们穿越过一个门，处于一个迷人的新世界之中”（见 336 小节及以后的地方）[1]。这句话时常被引用，作为从他第一时期看到的贝多芬的所谓第二时期的幻象；这种说法中有真理，但是我们还应注意到，在 372 小节突然出现的一大段最强音本应在晚得多的时候才出现——如果音乐是按第一乐章尾声的方式进行的话。这里，暗示的力量就是一切，非常重要的是，它出现在一个贝多芬允许自己充分自由地处理各个主题的乐章里。第一乐章中像这样的一个程式：

谱例 10



[1] 乔治·格罗夫爵士，《贝多芬及其九部交响曲》（Beethoven and his Nine Symphonies）（诺威罗与牛津大学出版社）。

在运用时需要逐渐加重分量，也需要有整个乐章作为一个整体的广阔（然而精致）的节奏组织。开始末乐章的焰火般的独特主题则完全不同：

谱例 11



它本身包含的强烈对比已不仅是一种暗示，它还使作曲家能够在更大规模上运用这种对比，用它增加紧张度和进行暗示，而不光是结构的一部分和发展的起点。这末乐章充满了内部和外部的对比：有粗暴的幽默、管风琴般的对位以及乐团的辉煌表现，这一切都在前五十小节之中显示出来；而在此后会出现什么，无论是布局还是细节都完全无法预测。但一切都非常明了易懂，这要归功于贝多芬在每一个最微小阶段运用暗示的力量。

诙谐曲以力度和乐思的激烈冲突预示了这一出色的末乐章；这是贝多芬第一次在交响曲中使用“诙谐曲”（scherzo）这个标题。虽然它已经变成体裁术语，贝多芬只在感到有特别的幽默或欢乐的意图时才用这个术

语。例如，在《第五》和《第九》交响曲中，他就不用此术语，因为其中没有玩笑（这个词的字面意义）。在第一乐章的庄严和最后两个乐章的机智这两个极端之间，是小广板乐章辉煌而慵懒的扩展，一个以奢侈地写得满满的奏鸣曲式显示的从容优雅的奇迹。然而，没有不相称之处；贝多芬已经是到此时为止运用大规模对比的最伟大的大师了。随着这部作品的展开，我们愈加认识到贝多芬的暗示力量的内在效用；这就是使最初的听众困惑的地方。讲到他那个时代的评论，格罗夫觉得很有趣地写道："人们论述这部作品总是多少带些犹豫，好像不如评论《第一交响曲》时感到的那么安全。"然而，作曲家却已平平安安地踏上了通向《英雄交响曲》的征途。

降 E 大调第三交响曲“英雄”

扩展的过程继续着。我已提到了贝多芬的暗示力量，就是这种力量防止了一种否则就可能纯粹按照篇幅的意义解释扩展的倾向。《英雄》的篇幅比《第二交响曲》长许多的事实，并非是说它更加宏大的惟一一层意思。托维已经证明，在《D 大调弥撒曲》的“荣耀颂”（Gloria）中贝多芬是如何将一系列出色的突然转调引入一段非常密集的赋格之中，从而创造了一种事实上是由紧缩造成的扩展感觉，在《第二交响曲》的末乐章中，我们也已注意到类似情况。这很像在一间小屋中，一扇窗户突然打开，呈现出一片广阔的风景给人的体验。领略这种豁然开朗给想像力的感受并不需要看遍全部风景；仅只一瞥更好些。这充满灵感的一瞥及其完美的时间安排完全在贝多芬的掌握之中；如果我们能数数这种地方在《英雄》交响曲里出现的次数，我们就能看出这部作品要比它的有形规模大多少，虽然它有形的规模也

非常宏大。这就是贝多芬所创造的扩展的更深的含意之一。谈到 Op.31/2《d 小调钢琴奏鸣曲》中的柔板时，托维说缓慢意味着宏大❶。这是真的，但是宏大未必就意味着缓慢。浪漫主义时期在众多人的头脑中造成了扩展不可避免地带来音乐的放慢这种假定；就贝多芬而言，扩展意味着用更多——而非更少的——活动来填充较大的时间尺度。

《英雄》交响曲第一乐章是迄今为止从未有别人写出过的在高压下的密集状态中不停运动的音乐；它还是现存最长的第一乐章之一。这是人的体能发挥的极限，但音乐从未耗尽它的力量。这个乐章比前面的两个第一乐章"慢了些"，只因为它紧张和松弛的伟大时刻具有较广阔的间隔；在这个意义上，它的轮廓更开阔，听的人要多花些时间才能明了音乐的进行。但是，间隔段落里安排了各种各样的事件和行动。乐曲速度要快，且必须保持始终如一，这样我们就能听出只有贝多芬（而非自我中心的指挥）才能够驾驭他的思想起伏的速度。

这位作曲家要求第一乐章用快速，可以这个事实来

---

❶ 唐纳德·托维，《贝多芬钢琴奏鸣曲手册》（A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas）（牛津大学出版社）。

确认：他最终坚持重复它的呈示部，重复曾经取消过然后又复原。（这种性质的证明比节拍器标记更有效。标记往往过快，仿佛贝多芬的机器速度慢了。）他一定担心过这个乐章会太长了，他敏锐地觉察到这样的长度以往从未写过。但是还有其他微妙的原因说明重复的必要性；他当时没有作过解释。（为什么他要解释？——我确认，他宁可让今日需要作曲家为自己的作品提供详细说明的状况推迟发生，而不愿意预示它的出现。）对贝多芬的创作手法有足够了解的人至少能发现其中两个原因。其一是，当他打算用第一主题以外的材料开始发展部时，就往往重复呈示部，这是彼得·斯塔德伦（Peter-Stadlen）在他出色的广播讲话中指出的[1]。《英雄》就是这种情况，但另一个原因则更具有强制性——若不重复呈示部，就会使整个乐章优美的节奏组织稍微偏离正轨。请看前两小节：这两个强有力的、分离的和弦音一定是引子，因为它们和紧随其后的音乐不属于同一节奏。这就是为什么一些指挥家相当漫不经心地避免按主要速度演奏它们。但尽管它们开始躲在边上，它们却依然属于节奏整体——在只有重复呈示部才能满足的非常

---

[1] BBC 第三套节目，1959 年 7 月 13 日和 20 日。

长远的意义上。如果我们把从开始到双小节线的音乐按其节奏周期全部准确标出来，我们会发现，在重复时，两个强音断奏降 E 和弦被两个极弱小节所取代（“第一遍”反复方括弧中的前两小节）：

谱例 12



与这相同的两小节还预报了发展部的来临（见“第二遍”反复方括弧）。交响曲的开头部分和重复的呈示部之开头部分在节奏上相互平衡；一个与另一个交相呼应。在发展部之初，我们发现另一对多出来的小节，仍然起着序曲的功能，现在又一次扰乱了均衡。因此，我们期待它们在适当的时候被平衡或者得到回答，也许在再现部。然而，在再现部贝多芬故意让我们上了当。的确，再现部之前的两小节像本乐章开始的两小节一样，形成了力度对比。但这两小节在节奏上不是额外插入进来的，却是一个明确的四小节乐句中的后两小节，像这样：

谱例 13



因此，我们尚未得到对引入发展部的额外两小节的适当的回答，我们必须一直等尾声的开始。看一看第555～556小节：贝多芬在平衡必然恢复的真正的那一点时，狡猾地把轻柔持续的降E音又延长了两小节：

谱例 14



因此，取消呈示部的重复会使这两个看上去天真无邪的小节变得无意义。事实说明，对贝多芬来说，重复的问题如其他一切事物一样，经过了深刻的考虑。在所有他的杰作中，只有一处重复我不能确定它是正确的，但如果我们回头看看那部作品最早的形式，它就能变得令人信服了——谈到《第五交响曲》时我会试图说明这一点（见第55～60页）。

像这样一篇评论不能开展进一步的分析，但关于《英雄》的第一乐章还有重要的一点需要指出，因为，

就我所知，还未有其他人讲这一点。所有评论家都热情地提到贝多芬引入发展部的 e 小调新主题：

谱例 15



那些试图解释这一主题的人通常求助于“天才的主题变形”而不能够面对这主题也许是全新的这一可能性。事实上它既非出自主题也不是出自和声，而是来自节奏；节奏音型 遍及在此乐章中，直至它引出这优美的主题才引人注意。贝多芬用它作为低音部中有规律的分句标点来确认它与谱例 15 的紧密联系。然而，这个乐思的主要震撼力在于它是新的，这就是为什么作曲家费尽苦心地把它写得不会让人联想到其他旋律，同时本身就是一支动人而且令人难忘的曲调。新颖就是人人所注意到它的最强有力之处，也是其功能所依赖之因素。它并非仅仅出自一时的心血来潮；它存在于早期阶段的草稿中，还是在 e 小调——一个远离主调降 E 大调的调上。

为了弄清贝多芬这样做的目的以及他在艺术上的现实考虑，我们必须首先回到发展部的开始处。呈示部的

规模已经很大；如果发展部打算进一步扩展，它就会面临一个结构问题：在它不可避免地经过如此散漫的状态之后，如果在再现时令人信服地重新确立主调。在遥远的 e 小调中的新主题居然与这个问题有关系，乍看起来似乎不可解——但它的确有关系，而且一切问题都依赖它解决。

对这个主题我们要记住的最重要一点就是它是新的。贝多芬把这主题放在一个很远的调中，从而它的新颖会显得更加出奇。但他必须使我们感觉到这是一个远关系调，而不仅是在和声宇宙中漫游时偶然遇到的另一种调性。这是怎么做到的呢？请看从 160 小节开始的音乐。此处，从呈示部末尾的降 B 大调开始，贝多芬作了有决定性意义的转调。他转向了 C 大调的属调。从这里开始，他穿越了各种各样的调性领域。C 大调迅速转成 c 小调（第 178 小节），然后，半音半音地经过升 c 小调（第 182 小节）转 d 小调（第 186 小节）。在这里，音乐扩大了；d 小调持续着，然后在 198 小节转成 g 小调。和声的节奏再次加紧了，贝多芬很快在第 220 小节的降 E 和弦上达到一个高潮。至此为止，调性一直明显地在降 E 大调的上升一方。在 220 小节中的降 E 和弦不是一个主音和弦，而是降 A 大调的属音和弦。用它

作为中心点，现在作曲家转向主调的下降一方；他自然地选用了降A大调，那是主调的下属调，并由此转入f小调，那里，黑云隐约可见。所以，调性一直围绕着主调这个中心旋转，但不接触它。这样，降E大调仍然是中心，并得到巧妙的加固。暴风雨来临了，当谱例15在e小调上出现时，它听起来无限地遥远，虽然我们可能不了解其中原因。

这是一个巨大进程的第一阶段。e小调主题转到同样遥远的a小调上（292小节）。突然，贝多芬在C大调上（300小节）让主部主题用强音出现，并以巨大的步伐达到降E大调（316小节），而后它进入小调（320小节）。没有一位头脑健全的人会视这种作法为返回主调，只有那些具有“绝对音高”听觉的人才会辨认出这是降E大调。然而，我们已到达了必须把主音植入耳中的地方，因此谱例15在降e小调上（322小节）出现了。这个全新主题如此引人注目，使它特别容易记忆：它是新的，它非常美，它首先出现在一个陌生调性的神秘氛围中。因此，它再度出现还会令人瞩目。尽管我们没有意识到这一点，现在它的调性只是主音小调。等贝多芬写到338小节，他已能够大大强调主调的属音，使我们不可避免地产生上了直线跑道的感觉，而返回（仍

远在 398 小节，穿过几个整个音乐中最激动人心的困惑之处，就能靠近了）的力量则已变得毫无疑问了。为了检验和显示这种力量，贝多芬作了令人惊愕的、使自我消失的转调，转到 F 大调（408 小节）和降 D 大调（416 小节）上，然后才气势磅礴地回到主音上（第 430 小节）。若没有 284 小节 e 小调的新主题，所有这一切均不可能发生；而在 322 小节中新主题以降 e 小调再度出现，是为主音作的一次“潜意识”广告，它是如此含蓄、微妙，对比之下当代公共关系官员最狡猾的努力都像是对着麦克风大吼大叫。

讨论《英雄》交响曲需要单写一本书，因此我们必须满足于再作一些零散的评论。与第一乐章形成对照，葬礼进行曲表现了来自缓慢的宏大；主部主题本身是庞大的，而当它的音型为了发展而拆散时，它们经过变形就更加长大了。（请看第 5 和第 6 小节中的乐句在从 114 小节开始的赋格段中变化的情况。赋格段也让人回想起 C 大调插部的低音部——上升的八分音符，从 69 小节始；在这首宏大而缓慢的回旋曲中，这两个截然不同的插部就这样有了联系。）贝多芬的创造力深不可测，诙谐曲的早期草稿可以说明：它们标着“小步舞曲速度”，至少，这表明我们时常听到的“最急板”速度的演奏太

快了——速度尽管快，也应使第 9 小节中以及不论在什么地方出现的八分音符都能听清楚。在三声中段中第二法国号声部以常采用的一些速度无法演奏，如用该谐曲更慢的速度演奏三声中段则是不得已而求其次的解决方法。末乐章以来自《普罗米修斯》的低音部和主题（按那个顺序）为基础，预示了《第九交响曲》的末乐章：既不是变奏曲，也非奏鸣曲，甚至也不是回旋曲，而是运用所有这三种曲式的成分，有机地形成一种完全是独特的结构。变奏曲成分被他扩展成发展部，相对规整的变奏曲周期性的插入具有回旋曲般的效果。振奋的情绪最终促使音乐把步伐加大，变成“稍似行板”，这神来之笔常常被浪漫地误解成葬礼行列继续进行到天国。格罗夫说：“进行曲很可能代表英雄之死和他肉体的埋葬。稍似行板这段音乐是他飞向天空。”听起来，这像对《英雄的一生》（Ein Heldenleben）的预告，而不是对我所理解的《英雄》交响曲的描述。贝多芬的英雄概念并不是浪漫主义的概念；他按照从自身所感受到的来表达人类潜力的真理。拿破仑被远远抛在后面。这段行板音乐不是天堂的景象——如果它是天堂的话，为什么在最终的急板部分像英雄决心的最后一个浪头那样涌现之前，人类经受的强大压力、强烈疑惑、甚至恐惧都在不

知不觉之中从音乐中出现，英雄主义甚至在瓦尔哈拉宫都不需要，就莫说天堂了。不——这些最后的辉煌的乐段的意义肯定是：在经历了斗争、悲剧、欢乐并且了解了力量之后，英雄以一种正当的、越来越强的尊严意识来审视过去。在 392 ~ 395 小节中，甚至有一种可原谅的自我满足的情调。然后，磨练人的终极认识出现了：他永远不会缺少恐惧和斗争的理由。他坚强不屈地面对着真理，交响曲以激昂的反抗结束。贝多芬是客观的现实主义者，即使在这里，在他毫无疑义地绘着一幅自画像的时候也是如此。

降 B 大调第四交响曲

《第四交响曲》草稿之稀少产生了这种假设——这部乐曲完全是自然形成的；诚然，作品这样恰到好处，显示出是一气呵成的。然而，这部交响曲绝不是完全充满阳光。我们已提到慢速引子的深刻的、忧郁的、神秘和紧张及其对《第五交响曲》的最后两个乐章之间连接部可能引起的影响。对《第四交响曲》的首次演出，批评界的反应认为它粗糙且恣意妄为，过于琐碎，缺乏“高贵的质朴”。尔后，评论又走向另一个极端，在舒曼的著名比喻中达到高峰：“像两位北欧巨人之间的一位纤弱的希腊少女。”两种观点都不正确，虽然这倒是对贝多芬音乐的广度和细腻的一种恭维，在特定情况下两种说法均可理解。在这部奇妙地均衡的、手法丰富的乐曲中，绝对没有粗糙的痕迹，也不缺乏尊严。然而，它的优雅既非少女的，也非希腊式，这是一位巨人的优雅，以巨人的从容和灵活轻松地做出运动家的动作。在

贝多芬这部作品柔软光滑的皮肤底下，是钢的肌肉；有时，它们以突然的力量绷紧和伸缩，虽然经常仅仅是性情暴躁的一线暗示。在柔板中，有一种男子特有的深沉的温柔，乃至激情，与舒曼想出的形象几乎毫无关系。在这个乐章中，处处存在的刻板节奏，和贝多芬至此时为止所写下的最光辉自由的曲调之间的内在对比产生了一种独特的魅力，一种绝妙的心境与意识上的不安。

那些觉得这部作品粗糙奇怪的人很可能会完全被这种情况以及引子的阴暗气氛所迷惑。尽管这些人的印象是扭曲的，但他们没有忽视这些问题则是正确的，因为现在有太多的人把这部交响曲描述成纯粹充满了快乐。它的确充分地表达了欢乐，但是它的含意肯定是：若黑暗无法想象，光明就不再是光明了；因此音乐从无法穿透的黑暗中显现出来进入闪烁的阳光之中，而这灿烂阳光又时时被经过的片片浮云遮蔽。光明没有再度消失，但它有时变得暗淡，如第一乐章的发展部，柔板乐章的一些乐段，还有多次短时间出现在那快乐得不可抑制的末乐章中的威胁音调。最后阳光总是再次普照天地，比往昔更加璀璨。这是和英雄的《第三》和《第五》交响曲同样精彩的戏剧，尽管它是比较难懂的一种；理解它并非要人沉迷于散布神秘，而是要人感受到作曲家丰富

的头脑和无限的感受力。

无论《第四交响曲》是否当真一气呵成，它都和那些大家公认贝多芬写得更为辛苦的作品一样富于精妙之笔。巴兹尔·拉姆（Basil Lam）指出❶，定音鼓的运用是天才的高明手法，贝多芬是第一位利用“定音鼓严格地说不能进行等音变换”这一事实的作曲家。如果调是降 B 大调，并且鼓奏出的是降 B 音，我们知道，即使当其他乐器在演奏 B 大调的属调上的升 A 音时，在定音鼓这个音仍是降 B。在此情况下，正好在第一乐章的再现部之前，压得低低的鼓声以最急板进入是贝多芬独创的一种有深刻意义的手法，只有布鲁克纳在其《第六交响曲》中采用过类似手法❷。这是个绝妙的设计，它使贝多芬能够不经过属音准备就回到主音降 B 音。再者，此前定音鼓只奏过一个毫不突出的弱音，还是个 F 音，这更大大增强了这一次的效果——在其他情况下定音鼓每次都用强或最强进入。此外，这个事实增强了极大的效果。迄今为止，定音鼓只奏出了一个不引人注目

---

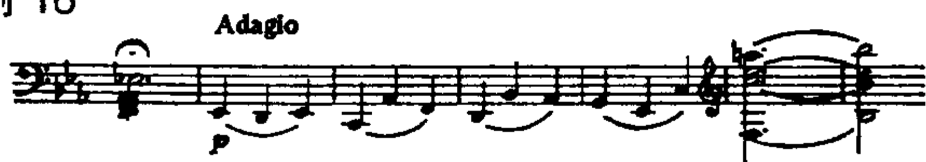
❶ “贝多芬”，《交响曲》（The Symphony）第一卷，（Pelican 出版社，1966 年）。

❷ 我在《布鲁克纳作品精华》（The Essence of Bruckner）中论述过（Gollancz 出版社，1967 年）。

的弱（*p*）音，那是个 F 音——所有其他处进入一直是强（*f*）或者最强（*ff*）。即使在神秘安静的引子中定音鼓也是一直等到第 36 小节的最强（*ff*）处才开始用的，虽然贝多芬一定感到了要比海顿《鼓声》（Drumroll）交响曲多用定音鼓的诱惑。但是，以贝多芬的艺术眼光，使他决定这样做的肯定是长远的考虑，而不是为了避免出现别人显然会把他和海顿相比较的事情。

如果我们把《第四交响曲》的引子与海顿写的表面上与之相似的引子进行比较，或许就能稍许搞清楚为什么贝多芬的同时代人感到困惑。当时的听众相当习惯于由神秘而缓慢的引子，引出快乐的快板乐章这种构思；海顿已这样写出了几首作品，他们是非常熟悉的。以前面提过的一首——海顿的降 E 大调《第一〇三号交响曲》“鼓声”的开始为例：一开始击鼓声就造成了神秘气氛；低音乐器随后奏出的旋律更增强了这种气氛，因为这条旋律没有配上和声，而且不寻常地扩展成六小节的乐句并以配了和声的终止为结尾。此处是这些六小节乐句中的第一个：

谱例 16



这里没有奇怪的和声或转调，所用的调甚至不是小调。这旋律的最后一个乐句发展成宁静的和声进行，慢慢地转移到 c 小调的属音，这里有一个延长记号。这才是真正的神秘之处，它与有生气的快板（allegro conspirito）在降 E 大调上的活泼的开始形成对照。我们应特别地注意到，海顿的这段引子的连续性是通过简单的旋律手法途径获得的，神秘感在于它的缓慢和配器手法的发展；相关的终止式（cadence）有规律的出现为听众提供了明确的立足点。或者来看一下海顿前一部交响曲（降 B 大调《第一〇二号交响曲》）的引子；代替击鼓声的是单音的主音延长音，随后是规整的和声式曲调的四小节乐句：

谱例 17



然后，又是一个延音和另一个平衡的四小节乐句。此后出现了引人注目的、我们称之为贝多芬式的激烈的转调，最终，这些转调落到原调的属音上，直接为活泼的快板作准备。这些奇怪的和声转换与乐句的缩短是在乐曲开始处建立的规整背景上听到的；它们的神秘感就

像一幅使人好奇的图画，它挂在一面一眼就能看清大小的墙上。

现在请看贝多芬的引子。像海顿的两个引子一样，它以一个持续音开始。然而，这个音一直在持续，同时弦乐器奏出在它下面悄悄移动的调性不清晰的曲调：

谱例 18



直到第六小节开始处，我们才意识到，乐曲开始的音是一个主音持续音，我们已在一个奇怪的半终止上暂时停下来了。音乐看起来在（据推测是）原调的属音附近徘徊，那些单音及和弦都不可思议地毫无联系；然后，乐曲开始的降 B 音再次出现（13 小节），肯定了原调属音的感觉。直至现在，我们才能确信，乐曲是牢固地建立在降 B 大调上。

直至悄悄介入的弦乐乐句在 14 小节重新出现，我们也才能意识到乐曲开始的降 B 音并非像在海顿的作品中那样是一个任意的延长音，而是一个极其缓慢的弱拍。弦乐乐句在 14 小节的返回给我们一种模糊的概念：似乎某种模式正在形成。但它是一个大规模的模式，对

于贝多芬时代的一般听众说来，它的规模实在太庞大了。这次，音乐没有进行到令人奇怪的（但现在是在意料中的）半终止，却在前一次下降到 F 音的降 G 音上（比较 6 和 18 小节）持续，并且把它当做升 F 音，这样就把持续音移到了 B 大调属音上：

谱例 19



许久以后，在发展部中间，我们又进入了这片神秘领域，定音鼓那里击出前面已谈过的不同寻常的鼓点；但现在，我们不可能知道那件事，因为互不关联的和弦音引导我们期待一个持续很久的 B 音会取代前一次的降 B 音。我们听到了这个 B 音（25 小节），但它却是一个 G 和弦的三度音。这个和弦是一个长大的安静的弱拍，在它之后的音乐进行中和声首次开始以接近正常的速度变化，形成了更易于理解的和声节奏（在这过程中，在 29 小节，我们听到了引子中惟一的降 B 和弦，但它被当做 d 小调的降六级和弦）。随着音乐以歌唱性的乐句落定在 d 小调的属音上，我们开始感受到一种更牢靠的方向感：

谱例 20



重复出现的 A 音在紧张的渐强中不断上升。然后它们得到属七和弦极大的支持，这时定音鼓第一次进入，奏出 F 音。现在我们才能看出为什么贝多芬迄今尚未运用定音鼓了：这些乐器的传统用法一直是强调主音和属音，而贝多芬的艺术受到了其先辈和同时代人习惯的深刻影响，因此，他找不出理由不去充分利用这些习惯的优势，并以新的方式令人满意地把鼓声用到一个毫无疑问的属音上。在他浩浩荡荡地进入活泼的快板时，还有另一处妙笔：速度变化之前在极强音量上的缓慢的三小节证明，快板部分前四小节本身是一个细分为四的强有力的弱拍，它与交响曲开始处长大的弱拍相呼应。难怪这段引子引起了这样的惊慌和混乱——即使用回顾的眼光，这段音乐的时间规模也不可能被那些人理解，他们只认为快板乐章是对海顿作品相当笨拙的仿效。

在“活泼的快板”中，主部主题显示出它既是生动有个性的乐思又可起到中立的伴奏作用；这使贝多芬能

在这不太长的乐章中把织体写得变化多端。紧凑的节奏组织的典型代表是：从第 95 小节开始的切分音如何自然地从紧接在前面出现的主部主题片段中产生，那些片段音型在第二拍上暗示着强拍：

谱例 21



此乐章有一种值得注意的避开主调的下属调（降 E 大调）的趋向，在发展部之中间（第 233 小节）触及到了这个调，但是它听起来一点也不像下属调，而音乐立刻溜进了完全陌生的领域去为神秘的返回和定音鼓天才运用作准备。如此回避下属调的一个原因是，柔板乐章要用降 E 大调；另一个原因是，为了逃避引子的阴郁情调，快板竭力强调主音大三和弦以及更加明朗的属音。在起初的 89 小节中，只有少数几小节中没有不断出现的降 B 音，这时再现部的风格也有长期的影响，定音鼓把柔和的降 B 音注入性质完全不同的氛围中就更加不可避免地预示出这一点。而再现部本身是在无属

音准备的情况下回到原调的，因为从快板一开始降 B 大调就已牢固地确立了；再现部从 337 小节开始，用主音代替了属音准备，直至切分音过渡段再次出现（369 小节），延迟许久的属音确认才真正听到。这样再现部中过渡段的功能则比通常更细腻地变化着；原来，它是 F 大调和第二组的属音准备——现在，它是降 B 大调和之前的第一组的属音确认。所有这些读起来似乎都很乏味，但请正确地听听看它是不是一个奇迹。最后请观察一下，贝多芬如何在这个乐章中把最后的全体奏（自 491 小节）延长成 5 + 3 小节的乐句，留下最后一个弱拍小节不演奏，以便静悄悄地提示我们，引子和快板均以弱拍乐段开始。舒曼沉溺于对规整乐句划分的爱好，根本不理解这一点，因此他砍掉了一小节来"修正"贝多芬的五小节乐段，于是这个乐段就变成 6 小节加上一个强拍来结束这个乐章了。

《第四交响曲》也可以被称之为弱拍交响曲。对节奏结构的讨论（与欣赏乐曲本身相对立）读起来必定会单调而沉闷——然而，如果我们意识到柔板乐章的第一乐句其实是从第二小节开始的，那么柔板开始的意义会大多少啊！这是正确的乐句划分：

谱例 22



展示出有特色节奏的第一小节是一个巨大的弱拍，正如整部交响曲的第一小节。彻底研究过整个乐章之后我们才发现，这个小节每次再现时都是这种情况——只有两处值得注意的例外，真使人大开眼界。这个小节经过装饰的版本是 17、19、72 和 74 小节，均是弱拍，贝多芬在对动人的主部主题的第一次返回的处理方式中，表现了一种强有力的一致性：

谱例 23



“但是，”贝多芬说，“你们认为开始的一小节就足够了，不是吗？——那么很好，我不会完全让你们失

望。”于是他选择了最神奇的方法来取悦我们的第一个自然的直觉。此乐章是一首广阔的回旋曲；主部主题首次返回（43 小节）之后，乐曲以高贵的激情转入降 e 小调（50 小节），从那里它优雅地下降到降 G 大调（54 小节）的属音上。小提琴编织着纤巧的阿拉伯花纹，把它们延长成一个六小节的乐段。然后，和声轻柔地降到大家期待的降 G 大调上（60 小节）——在那里，巴松管羞怯地用最轻的音量吹奏着开场节奏。微妙的矛盾情况在这里出现：一方面，这是到此时为止这节奏表现得最平静、最神秘的一次；另一方面，它也是整个乐章中惟一的一个在节奏上孤立存在的只有一小节的乐段。它还第一次处于强拍位置（请记住我们所指的是乐段中较大的“节拍”，不是小节内部的节拍——不过，此刻乐段和小节的长度已经相等，如引曲所示）：

谱例 24

在谱例 24 中可以看出，此后节奏回复到其习惯的弱拍功能（62 和 64 小节）。这就是贝多芬保持音乐的诗意的方法；几乎任何别的作曲家都一定会多此一举地用节奏标出乐段笨重的开始，那效果自然很俗气。靠着这个巧妙安排，贝多芬就能让乐曲几乎完全以简单的四小节乐段发展（甚至在 26 和 81 小节出现的看起来是即兴的、不可思议的第二主题—— 一段为单簧管写的最美妙的曲子也是如此）。恰恰在乐章的结尾之前，我们最后一次听到了这个节奏，遥远地，非常轻地由鼓奏出，但是，第一次也是惟一的一次，在较长乐段的强拍上并且（妙笔中的妙笔）用八分音符休止符取代了第一拍。真希望能用诗来描述这些（这是它们应得的），而不用单调贫乏的行话，但是，它们本身就是无法翻译的诗。人们只能暗示一些使贝多芬成为贝多芬的事情；这是一些赋予艺术内在生机的细节，不论听众们是否理解甚至注意到它们。

在某种意义上，《第四交响曲》是对如何以微妙的节奏变化，恰如其分地表达欢乐心情的一次研究。关于诙谐曲有很多可谈的，但是，在以乐段结构为基础，暗含着更大规模上的切分音的柔板乐章之后，看到诙谐曲如何显而易见地从故意扰乱规模小些的节奏秩序中得到

乐趣，真是奇特迷人。较长的乐段均由规整的四小节组成，一些以六小节组成的乐段点缀于其中，但是，乐段的组合却不同寻常——在复纵线之前有五个四小节乐段，在第53小节主题返回之前有种令人愉快的扩展效果（4+4+6小节和4+4+4+6小节），通过节奏的交叉和快速转调一切都以最美妙的对比方式活跃起来，就像冲过来吞咬水面上的小面包块的鱼儿，它们倏忽不定的运动被稳定的水流（从第35小节起巴松管和大提琴持续的旋律线）裹挟着、带动着。对比之下，三声中段极力表现得庄严规整，这部分经常演奏得太慢——速度标记是“稍慢的快板”（un poco meno allegro），这不意味着我们经常听到的害风湿病的“小行板”，它使得第二次重复无法忍受。这是贝多芬的第一首两次展示三声中段的诙谐曲；凡是对这种手法不耐烦的人都不懂得它的妙处：贝多芬不是在填充因诙谐曲比小步舞曲速度快而出现的空间。这完全是运动势头（momentum）的问题：如果乐曲的速度合适，我们就会感觉到，三声中段的第二次出现在有人能阻止它之前，就已经旋转着过来了；而这种旋转会继续下去，直至贝多芬出来扭转局面，让它停下来。想取消这个重复的指挥不可能演奏好，因为他不能体会这个乐章的精华所在。当然，我们必须坚

持。这是一首诙谐曲，不管贝多芬言不由衷地使用了“小步舞曲”这个术语；他不可有让它像海顿最快的小步舞曲那样慢的意思，因为他最初的节奏标记是“极快而活泼地”（后来把“极”字划掉了）。他很可能一直在想着海顿的希望，他希望有人会示范给他看如何写一种新型的小步舞曲。顺便提一下，这个乐章像前两个乐章一样以一个弱拍开始——不是开始的四分音符小弱拍，而是整个前四小节形成的一个弱拍乐段；直至我们到达复纵线时这个玩笑才显示出来。贝多芬最后的恶作剧更加粗暴；有一个额外的乐句，照舒曼的说法，在其中“法国号还有一个问题要提出来”。但这个问题是无法回答的，就像“如果上帝是全能的，他能不能创造一个重物，重得连他也不能举起来”一样。这个问题是：“这一句听起来，是因为它没道理而很舒服，还是因为它有道理而让人不舒服呢？”它就是打算让人听起来既愉快又不舒服，而且有无懈可击的道理。

像诙谐曲一样，兴高采烈的末乐章以一个四小节的弱拍乐段开始，第一个强拍乐段令人迷惑地在第五小节以 *p*（弱音）开始，并开始了一套有规律的乐段组合（4+4+6+6 小节），它导向在第 21 小节出现的第一个持续的全体奏（tutti）。两个延伸成六小节乐段制造了一

种紧张气氛，使人感到前二十小节像一个巨大的弱拍，包含许多迷人的模棱两可之处。正如贝多芬作品的大多数重复的情况一样，为了节奏以及比例的缘故，呈示部的重复也是必要的。此乐章如交响曲的其他部分一样含有许多精巧的节奏，不过，它的率直坦白和“无穷动”（moto perpetuo）的特点容易欺骗听众的耳朵，让人觉得它比实际上简单。“无穷动”这个特点往往使指挥们选用的速度太快，这就把音乐本身的优雅、雄浑，甚至还有纵容都毁灭了。节拍器标记进一步证明了贝多芬的节拍器有错误：𝅗𝅥 = 80 是一个甚至连全部由海菲茨（Heifetz）组成的弦乐团都不能牢固地保持的速度（不用提可怜的单簧管和巴松管演奏员了），而速度指示却是“不过分的快板”。在我看来，合理的速度大约该是 ♩ = 116。

c 小调第五交响曲

用通常的辞句来描述大家最熟悉的交响曲将是浪费篇幅。但是，这也许是讨论按贝多芬最初的构思《第五交响曲》的形式（至少是交响曲首次演出时的形式）的适宜场合；它难得有机会能这样演出，而且有个很好的理由应该这样录音。在 1808 年的首次演出中（以及随后的一些演出中），这部作品的谐谑曲和三声中段都作了反复，亦即：谐谑曲，三声中段，谐谑曲，三声中段——然后是缩短的谐谑曲用最轻音量最后一次再现，它引向末乐章并在末乐章中再次出现（有所变动）。在《第四交响曲》中贝多芬已经进行过这种双重反复（与《第五交响曲》一起首演的《第六交响曲》也有这个特点），但是在《第五交响曲》最初几场公演之后不久，他就决定取消谐谑曲和三声中段的反复，从一封给布赖特科普夫（Breitkopf）与黑特尔（Härtel）的信中（1810 年 8 月 21 日）便可看出来：

我发现以下的错误依然存在于《c小调交响曲》中；就是说，在3/4拍的第三乐章中，小调在大调之后回来的地方。我援引低音部如下：



打叉的两小节是多余的，必须去掉，当然是在所有的声部中。

众所周知，贝多芬的这一修改一直被忽视，直至1846年门德尔松才使出版商注意到它，他从他们那儿得到这样的解释："根据最初的手稿，贝多芬打算，如在许多其他交响曲中那样，把小调部分反复三次，大调部分反复两次。因此，在手稿中，在信中删掉的两小节标着'1'而随后的两小节则标着'2'。这一点，以及用红铅笔写于其上的说明'Si replica con Trio allora'（然后用三声中段回答）在印刷中被忽略了。"我有一次曾错误地写道："贝多芬在世时，这部交响曲的总谱没有出版过"❶；事实上，一个八开本总谱由布赖特科普夫

---

❶ 《总谱》（The Score）中的文章，1960年1月。

和黑特尔在 1826 年 3 月发行——我知道此事很多年却不可思议地忘了。这个总谱仍旧包含着这两个“多余的”小节，它引起了相当长时间的混乱和争议；著名的音乐家们（其中包括柏辽兹）时常企图找到音乐上的借口来保留这额外的两个小节。人们禁不住会惊异：作曲家对这个总谱初次出版的监督到底有多密切（如果有监督的话）；至少可以说，他没有重申 1810 年的意见是很奇怪的。健康恶化和忙于写作最后的四重奏可能使他不愿意操心《第五交响曲》的事了，而且——我认为——他最终未对此事作出决定也并非不可能。或许到 1826 年时，这个问题已隔了太久，唤不起他的全部注意力了。无论这事的真相是什么，手稿还引出了更多的疑惑。

在手稿上，有许多模糊难辨的说明，是贝多芬自己潦草的笔迹写下的（用铅笔和墨水写的，表明它们是在不同的、无法确定的时间里写的），而且需要加上说明的乐句正好处于右手一页的末尾，许多说明文字只好写到下一页去，就更加使它们无法理解。但是，“1”、“2”和“然后用三声中段回答”并没有被划掉。这些不确定之处，及其贝多芬是在首次演出不到两年之后给布赖特科普夫写的信这个事实（写信之后他还活了十七年，有

这么长的时间可以考虑这部交响曲，只要他愿意随时可以修改手稿)，使得毫无偏见地重新考虑全部问题的想法不能说不合乎情理。来源于文献的事实既无法确定又矛盾重重，于是我们面对着一个想象纯粹艺术问题，它最终只有靠把思考和想象（首先是郑重其事的）结合起来达成一致才能解决。因此，它关系到的主要是普通听众，而不是寻找事实的学者。

我们已经指出，反复的问题对贝多芬来说是件深奥的事，他要从比一般的演奏者看到的更多的角度来判断。除开永远没耐心、缺乏持久力（除非在渐强和渐快中）以及相当多指挥表现出的对音乐纯粹的憎恶这些原因，大多数有思想的、了解贝多芬的人本能地会同意省略掉《第五交响曲》末乐章中的大反复。为什么大多数人删去这一段？大概因为他们直觉地感到它破坏了比例。他们是对的。诙谐曲在它适当地确立地位之前就结束了，然后，火火爆爆的C大调乐章上来把它全部消灭，接着还重复了分量很重的第一部分。不仅如此，末乐章中间诙谐曲的返回也由于这个压倒一切、不合比例的C大调乐章而削弱，缩减成一段伤感的“倒叙”。但是，一旦人们意识到贝多芬的最初的构思包括整个反复诙谐曲和三声中段，末乐章中反复的性质和原因也就变

得明明白白地可以领悟了。

诙谐曲的特性是具有吸引力，并且非常执著。它好像非常需要“循环的”反复，甚至超过了它在《第四》、《第六》和《第七》交响曲中的同伴。如果让它反复，它就获得了令人恐惧的动力，仿佛没有什么能阻止它带来灾难的步伐。此外，贝多芬还在诙谐曲最后一次以最轻音量出现时把它缩短，产生的效果只有在听众听过两次完整的诙谐曲后，才能完全感受到：持续不断、令人毛骨悚然的诙谐曲和疯狂的三声中段反复撞击大脑，暗示着无穷无尽；在诙谐曲以其过分强烈的原始形式再度返回就会令人难以忍受之际，贝多芬以他最伟大的天才手法使音乐消失得无影无踪，使我们不能确定，它是仍然可以在远处听到，还是仅仅在脑海中回响。它被缩短更让人觉得它只是隐约加深了模糊的、被打扰在记忆中浮起；然后是一片寂静，只剩下远处似乎有鼓声和低低的嗡嗡声的感觉，一种几乎不可察觉的、遥远的活动，广阔的天空漆黑一片——但出现了一点微光。它在以惊人的速度和越来越旺盛的活力扩展，我们不知应该怀着希望还是感到恐惧——直至整个宇宙突然燃烧起来。(事实如此，这个境地不是常常能达到的，我们对这部作品知道得太多、听得太熟，这段阴郁的联结段，已不

能让我们产生什么预感了。但是，经过适当的努力，我们仍然可能按贝多芬的意图去欣赏它。）可是就像前面的诙谐曲坚持要通过反复强调它的严酷那样，现在末乐章也要通过反复强调它的辉煌。它必须重复呈示部以便充分抵销固执地反复的诙谐曲的效果。不仅如此，呈示部的反复还把炽热的气氛大大延长，使得前面的乐章几乎被人忘却——但不是完全忘却。突然，光消逝了。天空又一次黑暗下来，而有催眠魔力的诙谐曲仍然在继续。光亮再次出现，此后便不再消失；然而，整个这段经历给人深刻印象的原因在于它让我们感到诙谐曲在末乐章核心部分再次出现不仅仅是一个回忆，一次哀怨的“倒叙”，而是一种现实。它仍然在那儿。末乐章不是浪漫主义的“胜利”；诙谐曲和末乐章的对立是一种自然现象，而末乐章结束争论，只是因为它显示出人的力量在什么条件下能够欣欣向荣，并非因为诙谐曲的世界已停止存在。

按诙谐曲最初的构思，末乐章呈示部的反复就是必要的了；而诙谐曲和三声中段的反复造成了一种态势，使后来诙谐曲的再次出现有了现实性，否则这次再现只是不合情理的任性举动而已。如果诙谐曲和三声中段不反复，诙谐曲在末乐章中的反复就不会受到注意。我认

为适当的做法是，尽管贝多芬自己显然没有下定决心，还是应恢复他最初的大规模构思。大师们的“最终决定”（就目前我们所知的）经常是那些人的虔诚废话的主题：语言对他们来说，正如阿拉斯泰尔·西姆（Alastair Sim）十分正确地说的那样，是“思考之痛苦的镇痛剂”；另一方面，乱动伟大的艺术作品常常是冒失粗野的事。但在现在的情况下，贝多芬的意图并非绝对地清楚，而我们只有用那种将会耗尽我们的想象和直觉的内证才能获得一个解决办法。需作多次试验，按两种方式演奏交响曲，直至选择变得明朗化。

在我看来，《c 小调交响曲》的印刷版本是一份匆促印出、有很多错误的代用品；我们能确信，贝多芬最后不可能回到开始的想法，像他在《英雄》第一乐章那样恢复反复吗？我们能肯定他真正地与他朋友们的意见一致认为《大赋格曲》（Gross Fuge，Op. 130）的高潮不合适吗？我们能武断地说他的《费黛里奥》（Fidelio）的最后版本绝对就是最终的，如果有机会，他都不可能复原他最初为弗洛雷斯坦得到拯救的时刻所谱写，由于选用了一些乏味的对白而删去的有深刻心理含意的音乐吗？在所有这些例子中，判断必须停留在艺术层面上，因为，其中没有任何出自文献的证据可以确凿地证明贝

多芬在不同的时期想什么，或者他是否会改变主意，隔多久改一次。《第五交响曲》加上该谐曲和三声中段以及末乐章中的反复，会向那些作此尝试的指挥提出如何解释音乐的新问题；如果他在这个实验中没得到其他好处，至少他不得不去重新发现音乐。艾德里安·鲍特（Adrian Boult）爵士曾向我指出，在末乐章进行反复的严重困难是需要避免由于主部主题多次返回而产生反高潮的感觉。但是，他本人令人信服地显示了只要巧妙地保存力量，主题的每次反复都能增强紧张度。

现在这些只会分析旋律而轻视音乐中所有其他方面的日子里——一个由于缺乏真正的创造性于是执著于无生命的材料的时代的特征——我们应小心贝多芬《第五》的第一乐章。许久以前，托维就推翻了整部交响曲是从其著名的前四个音中衍生出来的概念；同时，他却很虔诚地看待说这些音的节奏和其他乐章中的某些节奏之间有一种联系的谬见。如果贝多芬想使我们感觉到

和 或 或 之

间一种真正的联系，他就会使它们的渊源关系非常明显或者（如果巧妙的话）更有系统。就我所知，一些音乐的斜视者已经在末乐章的主部主题和慢速乐章第 10～

15 小节中的第一长笛声部之间发现了有深刻意义的联系；如果是这样，欢迎他获得优先权，但他的运气欠佳，小提琴没有如此给予回答，并巧妙地改变三连音的重音（诚然，其本身就是从交响曲的开场衍生出来的）：

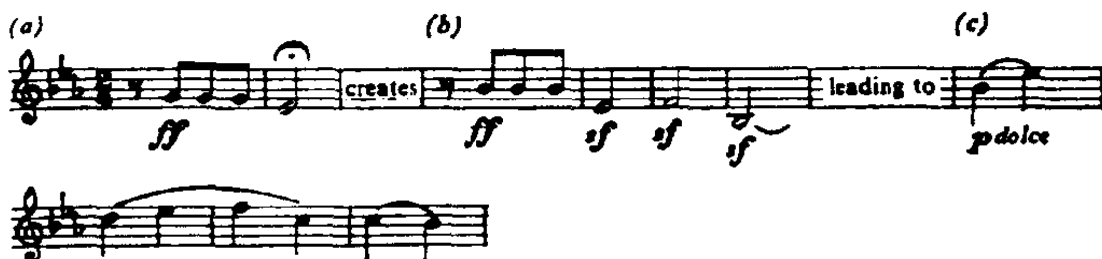
谱例 25



如果我们想要找到主题真正有系统的作品，我们一般不应期待在贝多芬的单独乐章之间寻找交叉联系会有很高的成功；我们应当听一听（而不是看）在一个单独的乐章中出现的是什么。例如，第一乐章的力量同样依赖于不是从最原始的音型中发展出来的东西。海顿比贝多芬更甚地倾向于把整个乐章的基础置于单个的音型或节奏之上（例如 A 大调《第廿八号交响曲》的第一乐章或者降 E 大调《第一〇三号交响曲》的最末乐章），而这会导致限制构思的规模。贝多芬《c 小调交响曲》的第一乐章展开了广阔的空间，它看起来可能超出了范围，但是，是在严格划定的界限之内受到监视的。在第 59 小节引入第二组的法国号声（来自开场）本身就系

统地预示了随后的旋律：

谱例 26



贝多芬在尾声中（自 398 小节起）扩展此题材的方式，在有其必然性，尤其在自由度方面，是令人惊愕的。此处，我们发现了一个强有力的、延长的段落，其中完全没有“遍布的”（pervasive）节奏。还要注意，暴风雨般的发展部的前半部并不是基于（a），而是基于（b）：

谱例 27



及其反向进行，而后半部则大部分靠去掉了那三个八分音符的谱例 26（b）加强力度。这就是经典作品的秘密所在。

《第五交响曲》的戏剧性，使它经常遭到表演过火的浪漫派指挥们的虐待。谨防那种以慢速用力敲出开头

几小节的蠢人，然后他又像躁狂症者一样从第 6 小节起拼命赶；我们可以确信，他会在每一个类似的时刻表演相同的、令人发狂的把戏，来显示两方面：(a) 他像驯狮员一样地控制了交响乐团，及 (b)（他没有意识到）他不懂速度。事实上，这里存在着强有力的伟大速度，每个八分音符犹如一把锤子——速度必须具有不受任何干扰的稳定性，只有遇到那些没有适当的节拍来测定就无意义的强有力的延长音才停止下来。马勒曾经给一位年轻的指挥极好的忠告：“如果你认为你正在使听众感到厌烦，奏得更慢一些，可不要更快。”

F大调第六交响曲“田园”

贝多芬曾把韦伯（Weber）的一首序曲贬为“只不过是一连串减七和弦”——反驳的人却指出贝多芬本人相当喜爱减七和弦。确实，贝多芬比任何先前的作曲家都更引人注目地使用了减七和弦，而且贝多芬的大多数作品内都可发现减七和弦，时常用在关键时刻。但他使用这种和弦往往是从奏鸣曲戏剧的结构上考虑的，不是仅仅为了渲染气氛，或作为转入一个远关系调的适宜手段。这个和弦非常容易作等音处理并能造成肤浅的神秘感，因而成为许多早期浪漫派作曲家的祸害。没有人比贝多芬更理解它真正的力量，于是也没有一位作曲家表现出比他不使用减七和弦时更敏锐的直觉。已故的朱利叶斯·哈里森（Julius Harrison）——我非常想念他的有见识的谈话——曾对我指出过，在《田园交响曲》中，暴风雨部分之前没有一个减七和弦。在《第五交响曲》的第一乐章中有许多减七和弦；然而，甚至在那部紧张

的交响曲中，我们发现贝多芬恰恰在韦伯可能抓住它不放的地方（如果韦伯真有此意的话）——在最后两乐章间戏剧性的连接段之初回避了这个和弦。但是，贝多芬知道忧郁、柔情和在低音部中继续不断的、暧昧不明的降A音比任何减七和弦更加扣人心弦，此时减七和弦在这部作品中可能没有什么使人惊奇的用处——直至低音下降，通过G音到升F音，现在显示出来，它是一个通向属音持续音的导音。但是，在《第六交响曲》中，最简单的自然音阶和声在前三个乐章自始至终占优势，即使在慢速乐章彻底的转调中也没有一点儿半音进行的气息。尽管如此，在真正的深沉、多样化及声音的清澈方面，这部交响曲肯定是贝多芬记录于纸上的最出色的总谱。

贝多芬对管弦乐团的处理富于想像力，甚至在他自己的作品里也是前所未有的，这成为后来作曲家们的一个宝库，特别是柏辽兹，若没有贝多芬的示范，他的配器法往往会无法想象。是时候了，我们应该承认，如果十九世纪管弦乐团的全部光辉和创造性及其最优秀的支持者都得到了正当的对待，那么贝多芬依然是最伟大的配器法大师之一。以后的作曲家的作品没有超越（或者，我敢说，甚至只是可以抗衡）“溪边景色”的诗意，

而且，肯定地，除贝多芬本人之外，没有人能以如此有限的配器或者和声手法获得如此的成就。后来的作曲家手中的最巨大的乐团配置，也不能与贝多芬暴风雨的壮观竞争，而且贝多芬只在古典的管弦乐团中增加了一支短笛和两支（不是三支）长号。贝多芬与乐曲和总谱写作是一体的；作品中的一切成分相互依赖。林姆斯基-高沙可夫（Rimsky-Korsakov）断言，好的配器法即好的对位法，有了《田园交响曲》，他的话就不需要更完美的说明了。从表面上看起来，这似乎是一个奇怪的命题，很明显这部作品是贝多芬全部交响曲中最显不出对位手法的一部，然而每次耳朵被一些精致得体的配器手法吸引过去时，结果总能意识到，从根本上说，它是复调音乐（polyphony）的手法。

在所有的乐章中，第一乐章最是从头到尾给人和声感而不是线条感的；自相矛盾的是，除了诙谐曲，它是这部作品里和声最简单的一部分。尽管它集中于声音的纵向或者和声方面，它对和声的运用（说得更确切些，它所使用的和声）几乎是最原始的——差不多除了三和弦与七和弦没有别的。但是，正因为这一点，这个乐章调性的宽度和范围才能这样清楚地让人领会到。这种限制是这个乐章令人惊异的主题反复出现的另一面；宽阔

的调性范围以一种相当完美的比例意识得到探索，伸展得很长的简单和弦及像树上的叶子自身一样不断重复的小音型形成了一种庄严的单调，它在一个半世纪之久的时间里一直让人快乐和惊异。格罗夫说："当田野、森林和小溪的千篇一律能够变得令人反感时，田园交响曲才会使它的听众厌烦。"这样一种成就肯定像最激烈的行动一样来自力量；为此，贝多芬需要有充足的精力，因为在我们筋疲力尽得连玩的力气都没有时，最轻松的娱乐也会变成苦刑。精力愈饱满，身体和心灵愈健康，人就能更充分地感受快乐，也就更能放松。这就是《第六交响曲》、《小提琴协奏曲》、《第四钢琴协奏曲》及许多其他贝多芬的杰作的启示。

第一乐章的简单织体在极活跃的行板乐章中大大扩展。它宽广、从容，细节构思精细，是一个完整的奏鸣曲有机体，甚至有时间伫立着不动。第一乐章不仅避免了半音和声，而且没有一个半音倚音，音乐中的自然音倚音也不引人注目。"溪边景色"波浪起伏的运动造成了大量的倚音，但它们之中仍没有一个是半音；然而倚音是本乐章的一个突出特征，也是本乐章的主要表现手段。这个乐章还显示出另一个与"不过分的快板"乐章形成对比的特点：第一乐章运用的简单的自然和声与有

意形成的单调，使 F 大调在再现部和尾声中似乎像乡村绿色那样无法躲避。可是贝多芬知道哪里是富有诗意的单调和沉闷乏味之间的分界线。他要用降 B 大调写慢乐章；他还打算用完整的奏鸣曲形式写它，在属调上与悠长而奇妙地慵懒的第二组，这将是 F 大调。危险很清楚——如果继第一乐章之后，乐曲很快又进入一长段单调的 F 大调，那么沉闷乏味就可能不只是有点威胁了。因此，贝多芬尽可能长久地停留在降 B 大调上，让长而动人的主部主题展开两次，甚至在 18 小节使它完全终止。然后他以惊人的胆量在降 B 大调上停下来，好像开始了一个新主题（是过渡段吗?），如果它不止是一些飘逸的乐思。（我们站定了，忘却了小溪的流动，迷失在棕色书房中。）然后我们继续前进，小溪（主部主题）仿佛什么也未发生过似的，又一次吸引了我们的注意力，它仍然在降 B 大调上。这次，和声不慌不忙地朝属调转移，又过了六个半小节（在此乐章中小节很长）我们来到了 F 大调，真正的第二组开始了（第 27 小节）。

第一主题的广阔足以叫人吃惊，而对第二组的处理更为大胆。现在，该注意 F 大调因其在第一乐章的效果而确立得过分牢固的问题了，贝多芬天才的解决办法是

在这长长的段落中极少用F根音和弦；这段音乐主要在一个持续的C音上，只在接近结尾时我们才在一个强拍乐句开始处的低音部中找到一个F根音和弦。（在诸如第30和32小节中的F根音和弦处于双小节乐句后半部分开始的地方。）乐曲在第33小节转入下中音和声，并引入了新主题，如此保持音乐愉快地漂浮着，巧妙地回避了完全的结束，这一笔在结构上感觉敏锐且富有高贵的诗意。靠这些巧妙的手法，F大调所造成的危险被避开了，以至于贝多芬能够如同在降B大调上那样怠惰懒散舒适地在呈示部末尾停歇在F大调上（第50~56小节）。发展部与第一乐章的发展部同样偏爱一段时间在一个和声区内尽情延伸，自始至终它的配器和转调都那么神奇，不可思议地用声音让我们感到看见了那些景色。音乐中的形象那么细腻精确，大自然的声音似乎来自不同的距离；纵G大调到降E大调然后到降G大调、降C大调以及原调的属调的出色的调性变化，伴随着频频变换美妙而惊人的配器手法，似乎改变了我们所面对的方向，却没有让我们从施过魔法的地方移动脚步。

作品的其余部分已按照与《第五交响曲》相应部分的关系论述过了（见第67~68页）；现在简略地说几点

也就足够了。贝多芬仍然关心着如何防止 F 大调变得平淡无奇，并在该谐曲开始不久的地方认真运用了他在 F 大调小品曲（Op.33）中得到启示的手法——让第二乐句令人愉快地转到明快的 D 大调：

谱例 28



他如何以充满深情的幽默开玩笑地模仿一支乡村乐队时常有人评议；但是我们该注意到，这首诙谐曲像《第四》和《第七》交响曲及《第五交响曲》的初版（以及许多室内乐作品中）的诙谐曲一样，有双重的反复。顺便提一下，三声中段（我认为）不是从变成 2/4 拍的地方开始，而是在 91 小节上以双簧管主题开始的。贝多芬以诙谐曲的最后返回时的删节证实了这一点。伴随着暴风雨，我们听到了一直未露面的减七和弦壮观的效果；第 9 和第 10 小节是多么有魔力啊！还有另一个

令人惊异的事实——21小节巨大的“最强音”爆发是整个交响曲中惟一的f小三和弦。贝多芬的暴风雨并非像西贝柳斯在他为《暴风雨》（The Tempest）写的音乐中那样是赤裸裸的、非人的自然力量。它是人体验到的暴风雨，是对观察者的挑战，在他心中唤起了强有力的反响；请注意低音以下行乐句扫过时是如何在歌唱！就是音乐中这个人性内核使末乐章能够表现出心胸宽广充满喜悦的松弛。暴风雨在人心中聚集的感情和能量最终欢乐而无拘无束地奔腾起来，活泼而又宁静地肯定了生活。在末乐章贝多芬又回到交响曲其余部分朴素和声的节制中；但是，暴风雨的自由并未被完全放弃，他允许自己奢侈地享受了一个单独的德国六和弦（93小节）。

A 大调第七交响曲

若没有《第七》和《第八》交响曲，《第九交响曲》根本就不可能写成。我希望后面的论述能显示出贝多芬现在迈进了一个新的领域。在所有的交响曲中，《第四》和《第七》交响曲恐怕是最难以描述了。《第四交响曲》的那些使之与其他作品产生联系的特点有趣地减轻了笔者的任务。我们将会看到，《第七交响曲》能够很有趣地与《第八交响曲》联系在一起，但是在其他各方面，它都有一种几乎让人感到威胁的落落寡合的东西，神奇地不可描述，使最能言善辩的评论家都踌躇不前。托维对此说过两句贴切的话："这部交响曲不可抗拒地令人折服，明白不过地无法解说，于是多年来它十分合乎情理地被当做一首乐曲对待，而不是作为讨论法国大革命的借口。……三声中段将永远保持瑰丽辉煌，纵使我们不能记起何时我们没有把它背下来。"但为明白不过的事追根寻源必定是艺术家的最大心愿，而这段三声中段

听起来如此辉煌的原因，与贝多芬在这部不同寻常的交响曲中以新的方式处理调性有关；他们与主题本身的性质毫不相干。现在，大多数听者相当熟悉《第七交响曲》，没有什么人静下心来，考虑一下它的一些手法是如何地“明显”。多少人注意到了这部作品中简单音阶经过句的数目，或者，多少人注意到，如果有另外一个人试图重新谱写它，哪些是清清楚楚地仅仅属于这部交响曲的东西？素材本身大部分是原始质朴的，好像是无个人特点的基本音乐语汇的一部分。这部作品包含了比除贝多芬前两首交响曲之外的任何其他交响曲更多的明显的音乐套语，然而让听众着迷的是它的个性。此中奥妙不可能在套语本身；秘密在于语境，在于套语在其中漂浮的潮流。乐曲的这方面绝不是传统式的（或者简单的）而是由处理调性的、巧妙的新方法决定的。在这部作品中贝多芬以一种不复杂，但在那时是完全新奇的手法运用调性为整部作品增加了色彩；主调是 A 大调，但除了在音乐中运用一般的关系调之外，他令人震惊地系统采用了不相关的 C 大调和 F 大调。整部交响曲很难下定义的特征就是由贝多芬在处理这种局面时表现的极强大的想像力决定的。

宏伟的序曲基于最简单的素材：音阶、慢的回音、

附点节奏、重复音、简单的二分音符组成和弦从容地大步行进着。如果只查看贝多芬为这部作品创造的主题，它们看上去只是定了形的东西。以下列片段为例：

谱例 29

(a)

(b)

(c)

(d)

fp

是对调性的处理与广阔的节奏意识相结合才造成了魔力，像完全出于灵感建造的巨大建筑那样气势逼人。从一开始就最牢固地确立了主调（A 大调）之后，贝多芬以前所未有的博大的气势向远方走去；他没有采取通常的途径朝属调发展（在这段引子中属和弦只是作为一个延长的准备和弦来用的，不是作为一个调），反而故意转入深沉的 C 大调和一个新的、节奏规整的木管主题

(谱例 29 (c))，它本身毫不重要，只是由于它非常质朴而使听者的想像力被它氛围（亦即调性）所吸引。这个 C 大调似乎深沉且遥远，特别是在这么早就听到。然而，仿佛它没有什么值得注目之处似的，贝多芬又从容地返回主调，另一个宏大的全体奏插进来，它明显地专注于这个目标上，并以不可摧垮的沉稳向前进行。但是第一个全体奏转入了 C 大调，而这个全体奏进入了 F 大调—— 一个距离 A 大调更远更暗的领域。木管乐的主题在更深沉的气氛中再次出现。精彩、简单但又使人深感不安的调性、主题和力度变化使音乐具有一种难以捉摸的空间感，在以前的音乐中从未探索过，它使《第七交响曲》更加无与伦比。

这仅仅是一个开端，而这两个不相关的调不仅渗透了引子，也渗透了整部交响曲，它似乎在不断地从一个空间转换到另一个空间。三个调性主角——A 大调、C 大调和 F 大调似乎不像是不同的调，而像是不同的空间；天才的作曲家随时都能毫不踌躇地设计出保持这种惊人效果的完美方法。当乐曲进入 C 大调或 F 大调时，我们总会有这种印象，这是两个遥远且又奇怪地相关的世界；我们的家乡星球（A 大调）围绕着太阳旋转，但是，C 大调和 F 大调都完全是存在于宇宙空间的另一部

分，是别的什么银河系中某些星球的伴侣。这部交响曲的音乐已变成多维的了。

还有其他的含意，其中一个尤为突出。有一种活动贯穿着前三个乐章，强烈地预示着尼尔森（Nielsen）的所谓“调性移动”（progressive tonality）。第二乐章是在 a 小调上，而这时不相关的调，C 大调和 F 大调，更容易与 a 小调建立关系，而不是与 A 大调建立关系。这使它们出现时不再显得莽撞却是受到期待——以至诙谐曲以 F 大调作为主调。现在是 A 大调成了不相关的调了；诙谐曲开头第一句却令人惊骇地硬是转入了 A 大调：

谱例 30



在这种情况下 A 大调听起来不可能像个独立的调——它只像 D 大调的属调，但总是遭受粗暴的对抗，只是

在三声中段以辉煌的 D 大调出现时除外：

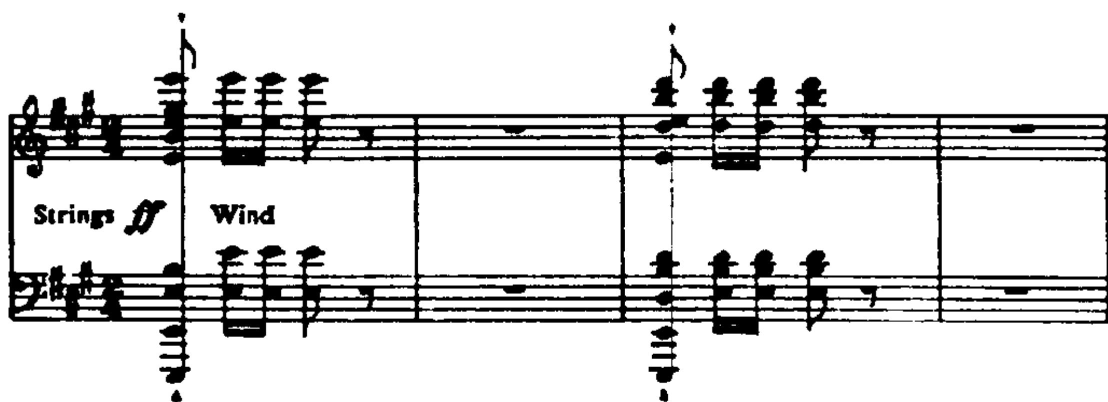
谱例 31



音乐的奇异效果主要还是依赖于它用的调；三声中段的主题绝对说不上是显著非凡的，但贝多芬把它置于如此有魅力但又如此必然的调性氛围内，它从不会令人失望。至少它不应该让人失望，只要它用了适当的速度演奏，不是按大多数指挥家采用的送葬般的速度——他们使自己中风瘫痪，不能按贝多芬的明确指示进行反复，这种反复于整个乐章十分必要。适当的速度是按标志出的那样：相当慢的急板（assai meno presto），贝多芬没有删去急板这个词。

诙谐曲以 F 大调结束之后，只有最狂暴的力量才能恢复 A 大调当然主调的地位；因此，震耳欲聋的末乐章具有纯粹的音乐功能而不仅仅是无缘由的噪声的爆发。A 大调必须靠在属音上的猛烈锤击才能给敲打回家里来：

谱例 32



末乐章成功地使 C 大调和 F 大调听起来像最初那样渺远，这种戏剧性新式调性运用创造了一个活力的无限源泉。但音乐在整体上非常有计划，造成一种隐约觉得它在根本上是静止的意识，一种规模巨大的循环运动的感觉，调性结构、系统的反复和一致地集中于节奏使这种感觉得到加强。不知怎么活力受到神秘的抑制。如果《第七交响曲》中的所有反复都演奏出来，持续的节奏就会增强循环的效果；这是一种矛盾事物——当听众为音乐感动的同时，他又会微妙地感受到一种不可改变、甚至成为一种静止现象的统一体的意识。第一乐章和末乐章中的大反复旨在使这种效果圆满。在第 12 页我特别提到了《第七》和《第八》交响曲的“奇特的自足感”；在两部作品中它都产生于这个矛盾事物，不过《第八交响曲》在某些方面走得更远。（也许这就是为什

么在一些评论家比照着《第七交响曲》批评了《第八交响曲》之后，贝多芬会咆哮道："他们那么说是因为它比那一首强多了。"）

F 大调第八交响曲

如果贝多芬不称《第八交响曲》是他的“小东西”，它还会让我们觉得这么小吗？它确实不算长，但是如我们所见，这位作曲家最令人惊异的能力之一是在缩小乐曲形式的有形尺寸的同时扩展他的思想。从《第八交响曲》一开始，我们的第一个印象即是它是某种凝缩的东西；然而随着音乐的发展我们开始领悟到，它是以一端朝着我们的方式呈现给我们的。仿佛我们首先从一端看到一支雪茄烟，只是后来才意识到，它的形状是长的。在紧凑的第一主题之后——它很像从雪茄烟的一端——这个东西开始延伸，仿佛雪茄烟正在我们眼前旋转：

谱例 33



而整部交响曲原来都是一支长大的雪茄烟。它的末乐章是贝多芬篇幅最大的创作之一，形式上前所未有，而且是所谓“第三时期”的许多新发现的发端之一。我们会谈到这些，但同时还要对其他乐章稍稍作些评述。第一乐章显示出奏鸣曲结构能够集中到何种程度，并且证明在一个短小的空间中可能容纳非常之多的不同形式。我们在他早些年写成的 Op.95 的 f 小调四重奏中也发现了这一点；那部作品的基调忧郁，这里却洋溢着强烈的幽默感。现在考虑一下奏鸣曲的本质。因为其最简单的展开形式表面上似乎包含三个部分——呈示部、发展部和再现部（尾声不一定老出现）——一些作者把它描述成三段式。事实上它是两段式。既然第一部分在一个新调上结束，那么发展部（或者如德国人更精确地称呼的 Durchführung，通导部）从本质上说是返回到原调的一种手段，它往往通过迂回的路线到达再现部，与再现部合起来形成与第一部分保持平衡的真正的第二部分。再现部本身犹如地心吸力似地吸引着万物，而且无论发展部多么气魄宏大，它绝不能失掉流动性，绝不能真正的稳定下来，直至再现部开始的时刻。在《英雄》的第一乐章中，尽管发展部篇幅巨大，它与《费加罗》（Figaro）序曲中的那几个小节同样是键上的环，或者说

是固定点之间的自由飞翔体。在《第八交响曲》的第一乐章中，贝多芬强调了发展部的这种功能，他使发展部的总体效果是一个巨大的渐强，这样等我们到达再现部时，音乐有一种朴实但是惊心动魄的高潮感。我们将会看到，在《第九交响曲》的第一乐章中，对这个构思的处理更深远、也更复杂。现在我们看到的是它的朴实无华的形式，它极大地影响了西贝柳斯（Sibelius），特别表现在他的《第二交响曲》末乐章和《第三交响曲》第一乐章中。尼尔森也表现出他对“渐强型”发展部一贯运用自如，不过通常他怀着不同的目的，与调性移动有关。在到达这个独特的发展部的高潮时，贝多芬的满足感非常强烈，使他起初觉得在再现部之后有一个最简洁的尾声就够了。后来他扩展了尾声，在第 333 小节和 361 小节之间的乐段是后添的。

《第八交响曲》的第一乐章还在另一方面不同寻常。按奏鸣曲的一般概念推断，呈示部是最严格、最有条不紊的部分，散漫在这里不会受到鼓励。发展部（有时被那些用词自相矛盾的，浪漫主义权威称之为“自由的幻想曲”）似乎是一个什么都行的地方。在这里贝多芬非常明确地颠倒了这些印象。虽然，绝不可能指责他写了“什么都行”的音乐，但就在这个呈示部中，我们看到

了各种变化、幽默、情绪和色彩的改变，而发展部的发展却像古罗马的道路一样笔直。这是贝多芬最后时期的一个特征，它又一次表明这部巨大的小交响曲的预言性质。起初《第八交响曲》只被当做回到早期风格的作品而不受重视，也许是因为第三乐章只是跟随在一支小诙谐曲后面的小步舞曲，如同在 Op.31/3《降 E 大调钢琴奏鸣曲》中那样。贝多芬的同时代人几乎不可能预见到会有像 Op.130《降 B 大调四重奏》这种作品，其中的新特征是运用多种短小的中间乐章，预报扩展的末乐章的到来（作品的最初形式中的“大赋格曲”）；《第八交响曲》清晰地预示出的正是这个奇迹，它的末乐章也很宏大。我们可以把这部交响曲在每一点上同表面上与它相似的 Op.31/3 作比较，看看虽然两者均在探索新的可能性，《第八交响曲》是如何比那首钢琴奏鸣曲更具有超出自身的眼光的。

这部交响曲还是《第七交响曲》的衬托和伴侣。它的调性结构与前者无相似之处，它的节奏组织虽依然很集中，却并非属于同一个类型。它也不具有一个复杂的反复系统：第一乐章中有一次加上小步舞曲通常都有的反复。但是，在《第七交响曲》中清楚明确的东西在《第八交响曲》中却是隐晦的；A 大调交响曲靠详尽列

举的方法获得的东西 F 大调交响曲靠联想和暗示造成，它只在末乐章才变得完全明确。整个《第七交响曲》描绘了一个大圆圈；《第八》则以一个本身就是完整圆形的主部主题开始：

谱例 34



贝多芬前面的交响曲没有一部以独立的曲调开始，甚至莫扎特也不敢像这样开始一部交响曲。（他倒是常常在协奏曲中这样开场，很容易把一段本质上是固定的、引子性质的利都奈罗〔ritornello〕，写成这个样子。）意味深长的是，当海顿以一段明确的、有头有尾的曲调开始交响曲的第一段快板时，他通常总是精心地把一段慢速引子安排在这个曲调之前，如同在他最后一部交响曲中那样。只有一个愚蠢的年轻作曲家或者一个聪明的老作曲家才会像贝多芬在《第八交响曲》中那样开始，这是一种只有在获得了《第七交响曲》的经验之后才可能运用的手法；《第八交响曲》的开场不仅仅是一个短

小的曲调——它是一个小宇宙，一种自给自足意识的结晶，是在前一部交响曲的整体效果的基础上形成的。应该记住这两部交响曲仅仅相隔数月。在这样一个浓缩的开端之后，贝多芬可以自由地扩展，因此对比之下呈示部的其余部分肯定有些散漫，已为它节约出许多空间来。随后的发展部坚持着开场音型，强调了“循环式的”（circular）构思，这个音型愈来愈执著地旋转着，直至整个曲调在高潮时爆发，犹如陀螺转动时的嗡嗡声在速度达到极限时会突然改变一样。

《第七交响曲》坚持着大段的反复（令人惋惜的是我们在演出中难得听到），而《第八交响曲》却倾向于巧妙地暗示然后又否认它们。“诙谐的小快板”正要不断地旋转下去，而它的小尾声是一个表示不理会这些的快活的手势。在此之后音乐不大可能是一段交响性的诙谐曲，而且小步舞曲中精湛且错综复杂的对位是一种进一步加强独立印象的手法；这是一次文雅而从容不迫的侦察，它越过了后期风格而不是早期风格的边界。然而，最大的进展则体现在末乐章之中，它和《第二交响曲》最后那些乐段一样，一下跃入了一个新世界。这是一个崭新的奏鸣曲和回旋曲的混合物，以前从未有人尝试过。一首回旋曲，即使曲调活泼，在本质上是固定

的，在进行上，是“循环式的”。对《第七交响曲》性质认可，到目前为止只是有所暗示，而在这个最后的乐章中将会变得明白清晰，这个乐章的功能是扩大整部作品的范畴。这个美妙的末乐章既是一首单纯的回旋曲，又是一个十分复杂的真正的奏鸣曲乐章；它有两个发展部和两个再现部。第一个发展部开始于 91 小节，而第一个再现部开始于 161 小节。然后（在通常错误地当做“巨大的尾声”的那一部分），出现了第二个发展部（267 小节），又一个再现部（355 小节）及一个真正的尾声（438 小节）。因此，每一个再现部都起着一次回旋曲反复的作用。后来，贝多芬又返回到这个布局上来，却产生了全然不同的效果；《a 小调四重奏》Op.132 的第一乐章追寻着自己忧郁的圆周轨迹，给人带来了一种深沉无限的意念，丝毫没有这个末乐章如利剑劈上岩石击起闪烁金光那样的辉煌。在这部交响曲中，突然粗暴地闯入柔和的 F 大调主题的著名的升 C 音在第二个再现部中形成了强烈的冲突，乃至把主题从平坦的 F 大调路面上猛推入非常崎岖不平的田野中，它又被一群公牛（由铜管乐四部和鼓模拟出的）从那里惊吓回来。它使人想起了这件事：当贝多芬在乡间漫步（更确切地说：狂奔），并唱着歌（说得更恰当些：怒吼）时，他

突然想到了一个绝妙的乐思，却吓坏了一群牛——后来他自己马上被一位愤怒的牧人从田野上赶走了，那人以为他是个逃出来的疯子。有许多有关贝多芬的无确实根据的轶事，但是第八交响曲的末乐章有些可疑地像是这段轶事的内证。

d 小调第九交响曲

《第九交响曲》的恰当标题是“最后有席勒的欢乐颂合唱曲的交响曲”，一种笨拙拗口的说法，但是要比英国人粗俗而令人不快地习惯于称它为“合唱”（The Choral）要好。说贝多芬的《合唱交响曲》是《D 大调弥撒曲》、而非管弦乐作品也不算离谱，这个特点导致了对末乐章性质的大声反对。大多数指责合唱乐章的批评往往无意识地扎根于那种纯正思想，绝不会承认在一部器乐作品的后一半加进歌词和人声的可能性；重要的是要记住，当我们把《第九交响曲》称作《合唱》交响曲时，我们模糊地认识到人声的戏剧性力量会把其他一切无论给人多么深刻印象的手法都抛到后面。就我所知，没有人曾尝试过写一部交响曲是第一乐章为合唱曲随后跟着三个器乐乐章的。如果我们尽力（一些人可能认为是迂腐地）避免把《第九交响曲》视为贝多芬的合唱交响曲，我们至少能有把握把这个观点弄清楚。这样

做很重要，因为大多数针对这部作品的评论起因于没认识到这一点。

纯粹主义的观念对一切杂种深恶痛绝，并认为它们肯定会带来犹如近亲繁殖引起智力缺陷那类的结果，如果纯正主义仅仅集中在物质材料上，的确是那样；一个“管弦乐团”或者一个“合唱团”的观念只是抽象概念，直至作曲家的想像力赋予它们生命，而一旦这个赋予生命的过程一开始，纯正的问题就成了只有艺术家的本能可以判断的事情。如果我们认为自己有能力评论《第九交响曲》，我们至少应当不要告诉贝多芬他应该回避什么；我们如认为以下情况理所当然就能更加明白：贝多芬在生命的这个时期具有某种产生于天性和经验的积极的目标，更不要说他具有正在全盛时期的无与伦比的天才了。此时他准备开始生命中最大的冒险；此时他的经验也能准确地告诉他可以冒什么险或者不可以冒什么险。他不是绝不出错的，因而他有疑虑，即使在事情做过之后，或许他把它们讲出来是一种遗憾。众所周知，起初他打算给这部交响曲写一个器乐的末乐章，但再没有比批评家欣然援引受批评者的话来支持自己的观点更大的笑话了；他会同意作曲家的疑虑，但难得不对作曲家表示满意的说法提出质问。这就是作曲家们往往不愿

意评论自己作品的一个原因。

要了解《第九交响曲》为什么会有一个使用人声的末乐章，我们必须首先摒除一个过时的谬见，即一部伟大音乐作品的开始已经蕴含了其惟一的、必然的结尾了。当柏辽兹说一旦你把开头写好，下面其余的部分就会更容易写了。他意思不是说这种情况会自然出现或不会有改变的余地。太多的分析家们擅长用排斥其他可能性的方法论证一部作品的必然性，勋伯格（Sohoenberg）对这条教义难辞其咎，而申克尔(Schenker)借助于这些原理建造了许多地牢。这种思想家大都开口不离逻辑；他们用"逻辑"这个词时指的是他们自己的聪明才智。他们能用一套美丽的步骤使主观愿望合理化，证明他们喜欢的作品的必然性；反过来这也使他们能够常常论证某个作曲家(他们不喜欢的)如何未能发现这条通往真理的神秘途径。一部杰作只可能有一种发展趋向主张，这作为贬低某人不喜欢的音乐的武器倒是很得力的。一首乐曲的真正必然的属性是最后一个音符之后的寂静，而当今听众的习惯正使这一点变得极其不稳定。

在这种情况下，仔细想想贝多芬起初可能考虑用哪种器乐乐章作《第九交响曲》的末乐章是富有吸引力的。没有哪两个乐章会比《a 小调四重奏》Op.132 的末

乐章和欢乐颂更加不同了，一个被激愤悲怆撕裂，另一个却充满信心。然而草稿表明，四重奏的末乐章，或者至少它的主题素材，有一阵子曾打算用在交响曲中，而宣叙调在两部作品中都出现了。这最后提到宣叙调修改后在四重奏中变得凄婉动人：即或我们忽略了它们，我们还是不能说其他素材只可能发展四重奏，因为这样又会陷入陈旧的“逻辑的”错误中。音乐和逻辑并不协调一致。真正的麻烦是，我们对交响曲的合唱末乐章太熟悉了，难以想象它是别的样子，更不要提完全与之相反的样子了。

但是，肯定有可能的是（证据说明，贝多芬必定会如此感受到它）《第九交响曲》前三个乐章所造成的形势会引起一种消极而非积极的反应。在作出决定之前贝多芬进行过激烈的自我斗争并非不可能。宇宙的浩瀚能引起人类各式各样的反响，从绝望、恐惧到欢乐；贝多芬在创作令人惊叹的前三个乐章中会感受到什么我们只能推测，但毋庸置疑，创造者的心境得到升华并具有罕见的客观性，非普通、平凡的人类情感可及。热情的柔板乐章似乎为人类活动的世界扫清了道路。然而这种活动将从什么角度表现出来呢？人类的领域会显得渺小、可怜、支离破碎而无法修复，与这威严和雄伟形成巨大

的对照吗？在所有的人当中，贝多芬一定会从可怕的直接感受中懂得人类心灵深切需要真正的英雄主义以面对自己想象的现实。在《英雄》中，他在世间人事的轨道之内表现了英雄主义；但此处需要的是另一种英雄主义，至少它是当人类最终察觉到看起来冷酷无情的宇宙时对自己提出的挑战的答复。试图把这种见解归咎于清醒的贝多芬不免冒昧。但是，最伟大的艺术必然会使我们想起令人敬畏的事情，而且如果多数人一致具有的本能反应还有一定的价值，那么毫无疑问，《第九交响曲》的第三个乐章是从没有直接被日常生活的感情压力困扰的大脑部位涌出来的。

这些乐章完全是辉煌壮丽的，有人会把《第九交响曲》描述成一部管弦乐团全体奏的作品，大概其意思是，音乐的重负由整个管弦乐团的乐器均匀地承担；贝多芬的配器无论如何变化，朗诵调（melos）总比比皆是。结果是缺乏有意使其富有个性的乐器运用；独奏段落很快就又融入整体，第一乐章的尾声中著名的D大调法国号段落是一个良好的例证：

谱例 35



另一方面，这种情景形成了一种整个交响乐团的鲜明特色，其本身就成为一个和谐一致的世界。听者面对着一个自持的现象，像运行中的天体，远离日常生活喧嚣的来往，孤高而超然。从巴赫的一些赋格曲中可以得到相似的印象，这一点意义重大。管弦乐团处处散布的朗诵调，自身变成一部复调音乐，而这种博大与无垠，在微小的人类观察者看来，几乎有静止的感觉。我们运动着而天空似乎静止不动，但是，与天体和星系的活动相比，我们的运动微不足道。贝多芬的天赋生来就富有戏剧性（按一般人的观点），他几乎耗费了毕生精力才到达这一步。在这里戏剧性并未被削弱，反而变得更加广阔了。管弦乐团的全体奏即是一种总体上具有戏剧性的复调音乐，犹如宇宙本身，它的戏剧性胜过了那些蔚为奇观却是局部的细节。

贝多芬在这前三个乐章中对管弦乐团的运用，加上他的在音乐创作的特征马上造成了类似于凝视天空那种畏惧；到目前为止，《第九交响曲》基本上是幻想平面上的一部沉思默想的作品，只有少数人具有如此的想象力，但在这少数人的启发下，许多人可以得到它。这种幻想压倒一切，能够唤起欢乐或者引起绝望；后者更为普遍，但前者却更现实，因为人类，至少在其自身的知

识范畴内，是惟一能够想象的动物。想象是一回事；想象的沉思则是想象更高级的形式，并且即使它达到了自我挫败的权限，它本身仍像击败它的无限那样非凡和不可思议。在这时惊奇往往停止，而绝望降临，就在这里，贝多芬证明自己是客观的现实主义者而非机械地摆出激动表情的浪漫主义者。就在这时，最高形式的英雄主义必须唤起；当人类被自己的幻想冲击得眼花缭乱时，让他怀着畏惧和快乐注视能让他动摇自己的这些力量吧。它们也是整体的一部分。因此这种欢乐深刻地合乎理性，贝多芬实际上在说："前三个乐章的景象把人类缩小成微生物的尺寸；但是，前些景象是一个人想象出来的，因此让我们都拥有我们这种潜能吧。"从思考一个浩瀚而不可思议的宇宙开始，我们受柔板乐章中不断增强的自信心的推动，转向一个由人照亮的光辉灿烂的竞技物，人的智力和幻想之光使闪烁的星星和苍白的月亮在我们眼前暗淡下来。有什么会比这部作品以人声结尾更自然的呢？非常自然，但是（重复是必要的）并非必然如此。它如此结束是由于贝多芬那时在两种对立方案之间作出的选择。在《a 小调四重奏》中他探索了另一种形式，但即使在那里他也不能允许绝望占上风。

对《第九交响曲》末乐章的任何批评，都必须限定

在它的音乐成就上。抱怨它是一首合唱曲，就如同由于管弦乐团没有在演奏，就把协奏曲的华彩乐段称作赘物一样地毫无价值。华彩乐段或是有机的、自然的，或者不是。对于我，我希望我已经表明了，合唱形式的末乐章是其余部分的自然结局，而且我认为它作为一部音乐作品是辉煌、壮丽的。它的结构既纤柔又强劲；它的先行者《英雄》的末乐章几乎一直同样受人误解。《第九交响曲》的末乐章是变奏曲和奏鸣曲的有机混合物，既有引子也有交响性的尾声，也并非没有回旋曲的迹象。从结构上看，它是古典音乐可能性的总结，所有一切均在一个巨大的单一结构中表现出来，手法之肯定令人吃惊；它甚至含有古典协奏曲的影子，仿佛贝多芬像巴赫创作《赋格的艺术》（The Art of Fugue）时一样，有意在一次大举动中用上他所知道的一切。就是末乐章中的联想异乎寻常地包罗万象，才使贝多芬能把它置于柔板乐章之后，虽然变奏曲也是柔板乐章的主要手段之一。实在难以想出有另一部交响曲是有两个连续的乐章都突出变奏曲的。这是已指出的博大静止性质的最后一次表现，不可思议之中又增加了胜利的喜悦，交响曲向特别富有人情味的氛围发展，迫使贝多芬把最后的变奏曲乐章放在一个广阔的奏鸣曲进程之中；这两种成分奇迹般

地互相渗透。在十五年前创作的被低估的《合唱幻想曲》(Choral Fantasia) 以及更早的《英雄》的末乐章中，贝多芬已预示出这种思路；现在，它表现得淋漓尽致，使得贝多芬最伟大的管弦乐音乐退到后面。柔板乐章和末乐章互为补充、交相辉映；慢速乐章所体现的人类温情不断加强，渐渐地把我们的注意力从宇宙的空间转向人的位置，因而它的形式就暗示着末乐章，在某种程度上末乐章以鼓吹仁爱并由奏鸣曲音乐最适当地传达的积极力量调和了变奏曲的静止性质。此外，以它交替出现的主题以及它的生命所依赖的巨大转调强大缓慢的力量，具有缓慢力度的变调柔板乐章并非不活跃；精神正在这里为行动作准备。

剩下要研究一下前两个乐章。对于贝多芬，如同对于任何伟大的古典主义作曲家一样，引子和真正的开始之间总有鲜明的区别。发明一种理论可以解释什么使一些快板乐章有引子而另一些则没有，实在令人神往。我已经指出，贝多芬花费了许多时间才写下没有引子而用独立曲调开始的第一乐章；如此直截了当地开始一个乐章需要以巨大的权威和准确无误的能力立即造出势能。一段引子能造成一种给人深刻印象的氛围，在此氛围中最简单的事物即使不加修饰也会显得更加重要。设想一

下《第七交响曲》从“活泼地”标记起用长笛独奏开始！我们感受这单纯旋律时的气氛完全是由引子造成的。找出是否需要一段引子的最稳妥的方法是想象这首乐曲没有引子的情形，倘若这种观察显得陈腐，它至少能清楚地表明，引子和乐章开始是有区别的，这是众多浪漫派作曲家似乎尚未理解的问题。他们常常被贝多芬引入歧途，因为他们错误地把贝多芬当做浪漫派的导师，以他的榜样，允许他们运用美妙动人姿态随意他们所希望的艺术争议。没有什么会比《第九交响曲》的开始更像引子，它就像音乐的创世纪，也没有比它更真实的真正开始，当节奏的片段集中起来成为一个绝好的齐奏主题时，我们就能领会到。这是在音乐中的第一次(我简直想说惟一的一次)，两种矛盾的功能融合到一起了，也从未有过比这个更加频繁地、或者更不成功地让人模仿过的开始。草稿表明，贝多芬从一开始就在头脑中装着整个乐思；在整个主题展开之前，节奏片段在整个主题之前已记载下来，作曲的过程只是制定出精确的比例以便完美地把齐奏主题呈现出来。没有哪个尝试过这种开始的作曲家具有贝多芬的比例意识，或者有能力连续两次创造出整部音乐，第二次从不同的调性角度——下中音调降 B 大调的角度考虑。

贝多芬在《第七交响曲》中关于调性的发现，现在使他能够以着重强调的方式在他的第一组中间预言第二组的调；这是因为降 B 音首先是作为 d 小三和弦的一部分处理的，正如 d 小三和弦首先作为模糊不清的 A 大调来处理，每次都靠自然的天赋成功了（以持续的 A 音作对比，巴松管和法国号首先降到 D 音，尔后，在 D 音和 A 音上作了准备之后，在木管上确定了降 B 根音的三和弦，正是主部主题在降 B 大调上响起之前）。有了对第二组调性的突出预示就不需要一个长长的连接部了。同样重要的是不要把谱例 36 当做第二组的开始，因为并没有认为它预示了末乐章的“欢乐”主题，这就是那种巧思（如果可以这样称呼），它应该给分析家们带来坏名声，但却没有。

谱例 36



事实上，第二组在几小节之后开始，贝多芬在那儿周到地写了调号变化及一个复纵线，这时乐曲正式在降 B 大调上安顿下来。整个第一乐章靠其严格限定的手段令人惊骇地暗示出广阔无垠的意境（其转调范围，除了

一两个根本算不上转调的“拿坡里”变化音之外，还没有例如巴赫《赋格的艺术》中“对位之六”的转调范围那么宽)，创造了一种多维空间的效果，比我们在《第七交响曲》中注意到的更加引人注目，但它是通过控制运动和力度来获得这种效果而并非借助于对远关系调的有组织的运用。发展部尽管很长又有各种事变，基本上是一个单独的、很大的渐强，它的开始在长度和神秘性方面超过了此乐章的开端；它的高潮在再现部耀眼的超新星爆炸之中，在可怕的D大调上。在交响曲一开始，我们迷惑地凝望着遥远的星云——无装饰的五度音程，开始是A音和E音，在36小节中是D音和A音。发展部以A音和E音开始，仿佛在重复呈示部，但在170小节出现了一个柔和而令人颤栗的惊吓，一个宁静的D大调和弦，其三度音（升F音）在低音部。它似乎朦胧、遥远（物质上非调性上)，但几乎具有威胁性地清晰。我们不了解这遥远的系统威胁着我们自己的系统，短暂的惊吓减弱成g小调，D大调毕竟只是它的属音(见178小节)。这不是这个乐章中最不让人惊奇的事：有时主音大调听起来会比任何陌生调离主音小调更远。经过许多其他事件之后，当我们几乎把它忘却时，我们向天空投下一瞥——从地平线到地平线都火光熊熊。我

们被投入火红的 D 大调星云的中心，而这时再现部已经开始了，整个再现部受到这场大劫难的影响；公然地用大调的主题现在落入小调和大调之间的地狱外缘；在尾声中，我们最终被淹没在澎湃的海涌之下，在《第七交响曲》的第一乐章中的相应之处，这种情景已被全然不同的方式预示出来。《第八交响曲》的第一乐章用一个带玩笑意思的独立的主题音型结束；在《第九交响曲》的相应之处，极其准时地结束这个乐章的主部主题的自我满足，使我们因不可改变的难解之谜而局促不安。

诙谐曲是现存的最伟大的一首——即是第二乐章；诙谐曲和末乐章相互补充的说法再也不是理所当然的了。《第九交响曲》中事情的自然进程确定了能使音乐更容易进入末乐章的是柔板乐章；此处诙谐曲与第一乐章相互补充。倘若贝多芬这位无与伦比的天才音乐家，也是一位掌握了最广博文化的现代科学家，他也不可能以超过这部交响曲的前两个乐章中所用的更多的力量和准确性来表现他对宇宙论与核物理——广阔的宏观宇宙和微观宇宙的两个极端的印象了。与第一乐章形成对比“极活泼地”诙谐曲（在手稿中是“极活泼的快板”）集中在纯粹的能量上，犹如关在一个原子中的能量，它本

该无限期地存在，直至被释放、散佚。它发展成完整的奏鸣曲形式，即使是这样，它还像一些规模较小的伙伴那样，表现出追随“循环”路程的迹象。作曲家对这种联想依旧表示满意，因为，如果这种蕴含按字面得到满足，那么，这种能量如何能被阻止呢？贝多芬具有一种比任何其他作曲家更大的运动力量；此处，这种力量获得了最高的表现力，奏鸣曲大力士的运动通过使整个乐曲不可思议地保持平衡下来的美妙复调音乐被神奇地增强了。罗西尼（Rossini）也许不可能理解这个乐章的全部意义和力量，但是，音乐纯粹是美丽的能量使我们赞同他令人愉快地富有个性的评议，虽然诙谐曲当然是不可比拟的，但是说到作品的其余部分，它缺乏魅力。贝多芬的三声中段看来好像是普通的世俗音乐，在这部交响曲中这是第一次；但是，它的快乐感并不理解被禁闭在诙谐曲中的巨大力量——对一个孩子而言，一个哑剧中的仙女就像真仙女一样富有魔力，三声中段的快乐犹如孩子想得那样真实，一个大人面对着对他来说或太大、或太小而把握不住的东西就如同是一个孩子——在《第九交响曲》的这个阶段上就是如此。此外，这段三声中段在 D 大调上；在第一乐章中，大调调式如燃烧的宇宙大灾难，恐怖得几乎难以想象；此处，它又令人

陶醉和快乐——一个孩子可能看不出在蟹状星云照片和爆炸的烟火之间有多大区别。直至最后的乐章，大调式（major mode）才渐渐意味着同时包括这两种观点——冒犯席勒的误译可能会说明，通过他的（贝多芬的）魔法，由这个调式（mode）完全分开❶ 的东西被联合起来了。

谱例 37

（歌词大意：你的魔力重新联合……）

---

❶ 向纳塔利亚·麦克法伦（Natalia Macfarren）的译文道歉。